Nicht f. d. Austausch

Joos de Momper: Landschaft mit weiter Fernsicht. München, Ältere Pinakothek. Holz, 72 : 104 cm

DIE FLÄMISCHE LANDSCHAFT VOR RUBENS

von Joseph Alexander Graf Raczyński

VERÖFFENTLICHUNGEN ZUR KUNSTGESCHICHTE BAND 1

PRESTEL-VERLAG FRANKFURT AM MAIN

4° Diss. Berlin
1927.
P 9

JOSEPH ALEXANDER GRAF RACZYŃSKI

DIE FLÄMISCHE LANDSCHAFT VOR RUBENS

DIE FLÄMISCHE LANDSCHAFT VOR RUBENS

BEITRÄGE
ZUR ENTWICKLUNGSGESCHICHTE
DER FLÄMISCHEN LANDSCHAFTSMALEREI
IN DER ZEIT VON BRUEGHEL
BIS ZU RUBENS

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

GENEHMIGT VON DER
PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT
DER
FRIEDRICH-WILHELMS-UNIVERSITÄT
ZU BERLIN

VON

JOSEPH ALEXANDER GRAF RACZYŃSKI

AUS OBRZYCKO IN POLEN

Veröffentlichungen zur Kunstgeschichte Band 1

PRESTEL-VERLAG GMBH · FRANKFURT AM MAIN

1937

*41739.

Referenten:
Prof. Dr. Wilhelm Pinder
Prof. Dr. Gerhart Rodenwaldt

Tag der mündlichen Prüfung:
25. Juni 1936

Tag der Promotion:
17. Februar 1937

Druck von Ernst Hedrich Nachf. GmbH. (Druckerei Seemann), Leipzig

OTTO VON SIMSON GEWIDMET

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort 9

Einleitung 11

I. *Die entwicklungsgeschichtlichen Voraussetzungen der flämischen Landschaftsmalerei der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts* 14

1. Die Bedeutung des Romanismus für die flämische Landschaftsmalerei 14
2. Überblick über die Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts: Ihre Stellung zur Landschaftsmalerei 18
3. Die Bedeutung der venezianischen Landschaftsmalerei 22

II. *Die ältere Generation der flämischen Landschaftsmaler im ausgehenden 16. Jahrhundert* 26

1. Gillis van Coninxloo (1544–1606) 27
2. Cornelis Molenaer (um 1540–um 1589) 36
3. Lukas van Valckenborch (um 1540–1625) 37

III. *Die niederländisch-venezianische Landschaftsmalerei* 39

1. Leben und Werke Paolo Fiammingos (um 1540–1596) 39
2. Die Bedeutung und die entwicklungsgeschichtliche Stellung der Landschaften Paolo Fiammingos 47
3. Lodewijk Toeput gen. Lodovico Pozzoserrato (um 1550–um 1610) 50

IV. *Die jüngeren flämischen Landschaftsmaler* 53

1. Jan Brueghel d. Ä. (1568–1625) 53
2. Roelant Savery (1576–1639) 55
3. Schüler und Nachfolger Coninxloos 56
   a) David Vinckeboons (1578–1629) 56
   b) Denis van Alsloot (um 1570–um 1626) 57
   c) Peter Schoubroeck (1570–1607) und die anderen Frankenthaler Maler 57
4. Frederik van Valckenborch (um 1570–um 1625) 59
5. Kerstiaen de Keuninck (um 1560–um 1632) 60
6. Tobias Verhaeght (1561–1631) 65
7. Joos de Momper (1564–1635) 66

Zusammenfassung 77

1. Rückblick auf die entwicklungsgeschichtliche Stellung der flämischen Landschaftsmalerei des ausgehenden 16. Jahrhunderts 77
2. Ausblick auf die Landschaften des Peter Paul Rubens (1577–1640) 78

Anmerkungen 83

Abbildungen 95

VORWORT

Im Sommer 1933 kam ich zuerst dazu, mich eingehender mit der flämischen Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts und besonders mit dem Werk und Leben des Peter Paul Rubens zu befassen. Ich faßte damals den Plan, eine Dissertation über Rubens als Landschaftsmaler zu schreiben. Im Laufe der beiden nächsten Jahre konnte ich während meines Studiums in Paris und München sowie auf einzelnen Reisen Material sammeln, kam dabei oft genug weit über die Grenzen des eigentlichen Themas hinaus: Im Mittelpunkt stand aber immer Rubens.

Eine über mehrere Semester sich ausdehnende Übung im Seminar von Geheimrat Pinder über die Entwicklung der Landschaft in den nordischen Ländern von den ersten Anfängen an gab mir Gelegenheit, mich mehr mit den allgemeinen Problemen der Landschaftsmalerei zu beschäftigen. Im Sommersemester 1935 hatte ich für diese Übung zwei Referate über die niederländische Landschaftsmalerei von Pieter Brueghel bis zu Rubens und über die Landschaften des P. P. Rubens auszuarbeiten: aus diesen beiden Referaten ist im wesentlichen meine Dissertation hervorgegangen. Das Material über die flämische Landschaft vor Rubens wurde im Laufe der Zeit so groß, auch hatten mich die vielen bisher ziemlich unbeachtet gebliebenen flämischen Landschaftsmaler des ausgehenden 16. Jahrhunderts in einem solchen Maße interessiert, daß sie ganz in den Mittelpunkt meiner jetzigen Arbeit rückten, während die Landschaften von Rubens – wenigstens vorläufig – in einem Schlußkapitel nur sehr allgemein in Form eines «Ausblickes» behandelt werden konnten. Und doch hoffe ich, daß diese Arbeit auch etwas zum Verständnis der Landschaften des größten flämischen Malers beitragen wird; denn dazu gehört unbedingt die Kenntnis seiner Vorläufer und der geschichtlichen Voraussetzungen seines Schaffens.

Bei meiner Arbeit, insbesondere beim Sammeln des Materials, fand ich freundlichste Unterstützung vor allem bei Dr. Ludwig Burchard, London, S. D. dem Fürsten Fugger-Glött, Kirchheim, Dr. R. A. Peltzer, München, Antoine Graf Seilern, Wien. Dr. Hans Gerhard Evers, München, bin ich für das Interesse, mit dem er Entstehen und Werden dieser Arbeit begleitet hat, sehr dankbar.

Vor allem aber möchte ich an dieser Stelle meinem Lehrer, Geheimrat Wilhelm Pinder, für die vielen Anregungen und Förderungen im Laufe meiner ganzen Studienzeit und für sein freundliches Interesse, das er jederzeit für meine Arbeit zeigte, meinen aufrichtigen Dank sagen.

Obrzycko, Frühjahr 1937

EINLEITUNG

Diese Arbeit soll sich mit der flämischen Landschaftsmalerei der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts befassen: mit der Zeit, die zwischen dem Schaffen der zwei größten flämischen Maler des 16. und 17. Jahrhunderts liegt: Brueghel und Rubens – beide nicht eigentlich Landschaftsmaler, aber dennoch die Schöpfer der großartigsten Landschaften, welche die Kunst Flanderns überhaupt hervorgebracht hat. Die Bedeutung dieser Zeit und der großen Anzahl von Künstlern, die in ihr leben und schaffen – beschattet und vielleicht etwas zurückgedrängt von dem Werk jener beiden Großen –, liegt in der «Ausbildung der landschaftlichen Darstellung zu jener Bedeutung, die sie in der Folgezeit für die europäische Malerei, wie in keiner ihr . . . vorausgehenden Periode, besessen hat»[1]. In dieser Zeit erhob sich die Landschaft endgültig von der Stufe nur gelegentlicher abhängiger Darstellung zu dem Range eines selbständigen Kunstzweiges, sie entwickelte sich zu einem autonomen und anerkannten Bildinhalt und Thema.

Wenn sich auch die Bedeutung des Begriffs: Landschaft als autonomes Bildthema, als selbständiger Bildinhalt, am klarsten aus den weiteren Ausführungen, aus der Darstellung der Entwicklung, die dazu führte, ergeben wird, so scheint es doch wichtig, gleich zu Anfang wenigstens kurz zu umreißen, was unter diesen Worten in diesem Zusammenhang zu verstehen ist. Im allgemeinen spricht man von einer Landschaft oder zumindest einer landschaftlichen Darstellung, wenn im Bilde ein landschaftlicher Raum erscheint, eine landschaftliche Bühne gegeben ist, auf der sich Figuren bewegen können. Doch diese Definition hat nur für die Hintergrundslandschaft, wie sie schon früh im ausgehenden Mittelalter auf Figurenbildern erscheint, volle Gültigkeit. Der Weg von hier zur reinen Landschaft, wie sie erst im 17. Jahrhundert zu voller Blüte gelangt, ist noch weit. Die einfachste und allgemein übliche Definition einer reinen Landschaft ist: eine landschaftliche Darstellung ohne Figuren, ohne jegliches Beiwerk. Aber auch diese Definition ist nicht ausreichend[2]. Es ist nicht so wichtig, daß kein figürliches Beiwerk im Bilde erscheint, daß nur rein landschaftliche Elemente dargestellt sind, sondern vielmehr, daß die Landschaft zum Mittelpunkt der künstlerischen Darstellung, zum einzig ausschlaggebenden Thema des Bildes wird. Auch nicht die möglichst getreue Wiedergabe der Natur, der Bäume und Felder, der Wiesen und Gewässer, der Hügel und Berge ist das Entscheidende, macht ein Bild zu einer wirklichen Landschaft; es kommt darauf an, daß diese einzelnen Teile zu einem Ganzen geformt sind, das seinen «Sinn in sich selbst findet», zu einer Einheit zusammengefaßt, die durch ein «vielleicht optisches, vielleicht ästhetisches, vielleicht stimmungsmäßiges Fürsichsein» bedingt ist[3]. Es spielt dann keine wesentliche Rolle, ob in der Landschaft Figuren erscheinen oder nicht, wenn die – meist mythologische – Staffage ganz der landschaftlichen Darstellung untergeordnet ist.

Die ersten Landschaften, die diese Forderungen verwirklichen, sind Dürers Landschaftsaquarelle. Heinrich Wölfflin sagt, daß Dürer mit diesen Blättern «für eine ganze Gattung der Kunst eigentlich Begründer wird»[4]. Doch sind diese Aquarelle Skizzen, die Dürer vor der Natur – sozusagen nur für sich selbst – machte, um sie dann in Stichen oder Gemälden zu verwenden. Es sind noch keine ausgeführten Bilder, ja als solche in dieser Zeit undenkbar![5]

Das erste Bild, das den Namen einer wirklichen Landschaft verdient, ist Altdorfers «bergige Landschaft» in München, die um 1532 entstanden ist[6]. Ein Bild wie diese herrliche

kleine Landschaft greift in vielem der späteren Entwicklung voraus, steht jedoch noch ganz vereinzelt in seiner Zeit, bleibt auch ohne Nachfolge.

Man findet immer wieder die Behauptung, daß die Landschaftsmalerei eine völlige Neuschöpfung des 17. Jahrhunderts sei, daß sie «völlig selbständig, ohne ältere Vorbilder, gleich einer Minerva aus Jovis Haupte erst im Beginn des 17. Jahrhunderts mit einem Male hervortrat»[7]. Dem widerspricht aber allein schon ein Bild wie die Landschaft Altdorfers in München, das seinerseits nicht ohne jegliche Voraussetzungen zu denken ist. Goethe hat – soviel ich weiß – als erster in den Studien zu einem unvollendet gebliebenen Aufsatz über «Landschaftliche Malerei» aus dem Jahre 1831 den Versuch gemacht, die allmähliche Entwicklung der Landschaftsmalerei, die «in ihren Anfängen ... Nebenwerk des Geschichtlichen» ist, zu zeigen, ihre Wurzeln in den Hintergrundslandschaften der Figurenbilder des 15. und 16. Jahrhunderts zu suchen.

Schon früh finden sich landschaftliche Elemente in der Malerei: Im Mittelalter waren die landschaftlichen Elemente als Andeutung, wo sich der Vorgang abspielt, im Bilde, gleichsam als abkürzende Zeichen. Anfangs mehr als flächenhafter Hintergrund um die Figuren herumkomponiert, wird die landschaftliche Darstellung allmählich zum Schauplatz, auf dem sich die Handlung abspielt; sie gewinnt eine immer größere Bedeutung im Bilde (auch rein räumlich nimmt sie eine immer größere Fläche im Verhältnis zum Bildganzen und zu den Figuren ein) und wird von dem wachsenden Naturgefühl, der Freude an der Wiedergabe der Formen der Natur bis in kleinste Einzelheiten hinein immer mehr und mehr durchdrungen[8]. An Naturnähe und Unmittelbarkeit der Einzelbeobachtung greifen landschaftliche Details in Werken des 15. Jahrhunderts oft vielen Schöpfungen des 16. Jahrhunderts weit voraus: einer solchen Feinheit der Beobachtung, einer solchen Treue der Naturwiedergabe, wie wir sie etwa in den Hintergrundslandschaften eines Jan van Eyck sehen, lassen sich erst wieder Werke der bedeutendsten Landschaftsmaler des 17. Jahrhunderts vergleichen. Es ist dennoch etwas, was diese landschaftlichen Darstellungen über alle formalen Ähnlichkeiten und Unterschiede hinaus grundsätzlich vom späteren Landschaftsbild trennt: «Man steht bei einem alten niederländischen Gemälde all den so wahrheitsgetreu nach der Natur dargestellten Herrlichkeiten nahe, und man sieht sie doch zugleich wie aus weiter Ferne, von einer hohen Warte, die über die natürliche Eigenbedeutung und Funktion der einzelnen Bildelemente erhoben und erhaben ist. Diese erscheinen als ein bloßes Aggregat eines metaphysischen Zusammenhanges, der auch die mächtigen Hallen der Kathedralen nur als einen Bruchteil der sinnlich unfaßbaren Unendlichkeit erscheinen läßt»[9].

In der landschaftlichen Darstellung, wie sie das ausgehende Mittelalter geformt hat, haben wir die Grundlagen der späteren Landschaftsmalerei zu suchen; aus ihr jedoch hat sich nicht ohne weiteres die autonome Landschaftsmalerei entwickeln können. Erst durch die grundlegende Umwandlung, welche – alle Strömungen des Lebens, alle Gebiete der Kunst und geistigen Wirkens und Schaffens erfassend – sich im 16. Jahrhundert, in der Zeit, die wir stilgeschichtlich Manierismus oder in den Niederlanden Romanismus nennen, vollzieht, erst durch das Sichverändern des gesamten Weltbildes, der gesamten Welt- und Kunstanschauung, durch das Sprengen der «Fesseln», die bis dahin alles Leben, alles Schaffen, alle Zweige der Kunst fest zusammengehalten hatten, konnte sich die Landschaft als selbständige Bildgattung aus dem einen Gesamtthema der Kunst herauslösen[10].

Der landschaftliche Raum mußte sich vom menschlichen Raum loslösen, sich über die

Bedeutung als Bühne oder Schauplatz menschlicher Handlung, menschlichen Lebens erheben zu eigener Bedeutung, als ein «Gegenüber» erscheinen, das der Künstler als geschlossenes Ganzes erfassen konnte[11]. Nur so konnte eine autonome Landschaftsmalerei entstehen.

Diese für die Landschaftsmalerei so wichtige Entwicklung auf dem verhältnismäßig kleinen Gebiet der Kunst der flämischen Niederlande, der aber ein ganz wesentlicher Anteil an der Ausbildung der Landschaft zufällt, zu verdeutlichen, setzt sich diese Arbeit zum Ziel: Sie soll versuchen zu zeigen, wie sich die einzelnen Gattungen und Zweige der Landschaft, auch wie sich die einzelnen Künstler und Künstlerschulen in der Zeit um 1600 entwickeln – teils nebeneinander herlaufend, teils sich berührend oder von außen her beeinflußt. Dabei wird sich zugleich zeigen – und das ist die zweite Aufgabe dieser Arbeit –, wie die flämische Landschaftsmalerei aussieht zu dem Zeitpunkt, da Rubens beginnt Landschaften zu malen. In Rubens lebt noch einmal das ganze Erbe der flämischen Malerei auf: er steht zugleich in der Entwicklung und den Strömungen seiner Zeit, er nimmt alle Anregungen und bestehenden Voraussetzungen in sich auf, um daraus etwas völlig Neues, Überragendes zu schaffen, das weit über alles, was vor ihm war und neben ihm besteht, hinausgeht. In ihm findet die flämische Landschaft, wie überhaupt die ganze Kunst seines Heimatlandes, ihre höchste Blüte und endgültige Erfüllung.

I

DIE ENTWICKLUNGSGESCHICHTLICHEN VORAUSSETZUNGEN DER FLÄMISCHEN LANDSCHAFTSMALEREI DER ZWEITEN HÄLFTE DES 16. JAHRHUNDERTS

1. Die Bedeutung des Romanismus für die flämische Landschaftsmalerei

Der erste Niederländer, der sich als Landschaftsmaler fühlte und auch bei seinen Zeitgenossen als solcher galt, war Joachim Patinir; – Dürer nennt ihn einen «gut Landschafter»[12]. In seinen Werken «schrumpfte das Figürliche formal zu staffagehafter Kleinheit zusammen, blieb aber nicht nur Titel, sondern Thema und Ausgangspunkt der Gestaltung ... Die Landschaft, wenn auch räumlich überwiegend, ist (bei ihm) nicht Bildinhalt, sondern nur Schauplatz»[13]. So steht Patinir schon im 16. Jahrhundert nicht als Schöpfer der modernen Landschaftsmalerei, wie er häufig genannt wird, sondern als Vertreter der Errungenschaften des 15. Jahrhunderts. Das Schaffen Patinirs ist die letzte Stufe, welche die dem einen großen mittelalterlichen Weltbild untergeordnete und von ihr gebundene Kunst erreichen konnte. Das Werk Patinirs und seiner Nachfolger ist aber damit die Grundlage und der Ausgangspunkt für die niederländische Landschaftsmalerei des späteren 16. Jahrhunderts. Diese zu Beginn des 16. Jahrhunderts geschaffene Form des Landschaftsbildes – die Überschau- oder Weltlandschaft – fand eine große Verbreitung, weit über die Grenzen der Niederlande hinaus; bald jedoch befriedigte es nicht mehr die Forderungen, die das fortschreitende Jahrhundert in seiner völlig neuen Auffassung von dem Menschen und der ihn umgebenden Welt an die Kunst stellte; man sah ihre Unvollkommenheiten und begann neue Wege zu suchen. In den «Vier Gesprächen über die Malerei geführt zu Rom 1538»[14] berichtet uns Francisco de Hollanda folgende Worte, die Michelangelo in einem Gespräch mit ihm und Vittoria Colonna ausgesprochen haben soll: «In Flandern ... malen sie Gewänder, Maßwerk, grüne Felder, schattige Bäume, Flüsse, Brücken und was sie so »Landschaften« nennen, und dazu viele lebhaft bewegte Figuren, hierhin und dorthin verstreut. Und obgleich alles dies gewissen Augen zusagt, so fehlt daran in Wahrheit doch die rechte Kunst, das rechte Maß und das rechte Verhältnis sowie Auswahl und klare Verteilung im Raume und schließlich selbst Nerv und Substanz, wenn ich auch nicht leugnen will, daß man andererwärts schlechter als in Flandern malt. Auch tadle ich die flämische Malerei keineswegs, weil sie durch und durch schlecht ist, sondern weil sie zu viele verschiedene Dinge gut zu machen strebt (von denen jedes einzelne hinreichend groß und schwer ist), so daß sie keines davon bis zur Vollendung ausgestaltet.

»Weiter sage ich – und wer aufmerksam nachdenkt, wird einen tieferen Sinn darin finden –, daß, so viele Völker und Länder auch von Sonne und Mond beschienen werden, einzig und allein in Italien gut gemalt wird. Selbst wenn es in anderen Gegenden hervorragendere Geister gäbe – was noch die Frage ist –, so halte ich es für fast unmöglich, daß irgendwoanders als hier gut gemalt würde, und zwar aus folgenden Gründen. Nehmt einen großen Künstler aus einem anderen Lande; heißt ihn malen, was er am liebsten mag und am besten versteht; dann führe er es aus; hernach aber ruft einen schlechten italienischen Anfänger herbei und heißt ihn bloß ein paar Striche zu tun oder zu malen, was Ihr von ihm verlangt, und er führe es aus: so werdet Ihr finden, falls Ihr die rechte Einsicht habt, daß ein paar Striche dieses

Lehrlings in künstlerischer Beziehung vollendeter sind als die jenes Meisters, und daß, was dieser machen wollte, mehr wert ist, als was jener gemacht hat . . .»[15].

Gerade das, was die Zeitgenossen Patinirs so sehr an seinen Bildern schätzten – ihre abwechslungsreiche Mannigfaltigkeit, ihre Vielseitigkeit[16] –, tadelt die nächste Generation; sie hat eine ganz neue Auffassung von der Kunst, von dem Bild. Jetzt vollzieht sich jene große Umwandlung, die wir anfangs andeuteten: dem künstlerischen Schaffen der jüngeren Generation sind dadurch ganz neue Wege gewiesen worden; zugleich ist es ein tiefer Einschnitt, der alle neuere Kultur und Kunst von der mittelalterlichen trennt. Mit den Worten, die uns Hollanda berichtet, ist nicht nur ausgesprochen, was die neue Zeit an dem immer noch mittelalterlichen Weltbilde und der Weltlandschaft auszusetzen hat, sie kennzeichnen vor allem auch sehr klar die Bestrebungen der Künstler des fortgeschrittenen 16. Jahrhunderts.

Betrachten wir die Werke der Patinir-Nachfolger, etwa eines Herri met de Bles oder Lukas Gassel (Abb. 3), so sehen wir, daß eine Krise einsetzt. Das 15. Jahrhundert hatte sich bemüht, in der landschaftlichen Darstellung eine möglichst große Naturtreue zu erreichen – aber immer noch im Rahmen des mittelalterlichen Weltbildes, eines überweltlichen Idealismus; nun, da diese «Fesseln» gesprengt waren, entsteht in den Bildern eine gewisse Leere, die man durch eine möglichst große Vielfalt, durch eine fast unendliche Anzahl von Einzelheiten, die das Interesse des Beschauers fesseln sollen, auszufüllen und zu verdecken suchte. Den Ausweg aus dieser Krise fanden die Künstler der jüngeren Generation in einem neuen «Idealismus». Was sie suchten, waren neue Darstellungs- und Ausdrucksmöglichkeiten, neue Mittel, die Wirklichkeit umzudichten, künstlerisch zu erfassen und zu beherrschen. Das ihnen immer vor Augen stehende Vorbild, «Ideal», war – als allgemeiner Begriff – die «Kunst des Altertums», von der «in . . . Italien mehr übriggeblieben, als sonst in der Welt», und vor allem die Kunst Italiens. Sie nannten sich Romanisten – ein Begriff, den Rudolf Oldenbourg als die «bedingungslose Anerkennung der römischen und venezianischen Klassiker des Cinquecento» bezeichnete[17]. Die Worte in Francisco de Hollandas «Gesprächen über Malerei» könnten das Bekenntnis eines niederländischen Romanisten sein. Wie ähnlich klingen Sätze aus Karel van Manders Schilderboeck: «Als Goltzius aus Italien kam, hatte er die schönen italienischen Malereien in seinem Gedächtnis gleichsam wie in einem Spiegel so fest eingeprägt, daß er sie, wo er auch war, noch immer vor sich sah. Und so erfüllten ihn die süße Anmut Raffaels, die eigentümliche Weichheit Correggios, die starken Licht- und Schattengegensätze Tizians, die schönen seidnen Gewänder und die gute Stoffmalerei Veroneses und anderer Venezianer in einem Maße, daß ihn die niederländischen Bilder nicht mehr voll befriedigen konnten.» Oder: «Die Vertreter unserer Kunst, die sich lange Zeit in Italien aufgehalten haben, bringen, wenn sie wieder nach Hause zurückkehren, gewöhnlich in ihren Arbeiten eine Art der Auffassung mit, die die übliche alte niederländische an Schönheit und Trefflichkeit übertrifft oder eine ungewöhnliche durchgeistigte Schönheit zeigt»[18].

Diese «bedingungslose Anerkennung der römischen und venezianischen Klassiker des Cinquecento» ist nicht nur das Zeichen eigener schöpferischer Armut und Phantasielosigkeit; der Blick in die Zukunft zeigt, daß dadurch die Grundlage für die weitere Entwicklung gelegt wurde. Wenn auch anfangs die Werke der Romanisten wirklich recht unerfreulich sind, nicht über unfreie kompilatorische Leistungen herauskommen, so darf man nicht vergessen, daß ohne sie die Werke der großen Maler des 17. Jahrhunderts, das Schaffen des Rubens, um nur den großartigsten Flamen zu nennen, niemals möglich geworden wäre. Diese «Unterwerfung» unter die Kunstlehre und Kunstanschauung Italiens führte die Roma-

nisten zu der Erkenntnis und Überzeugung, daß der künstlerische Geist («Idea» = «Imaginazione»; «Idee = Einbildungskraft oder Gedanke»[19]) dem darzustellenden Stoff unbedingt überlegen ist. Es ist bezeichnend, daß diese Erkenntnis «nicht zur Ergänzung der eigenen älteren Naturstudien der niederländischen Kunst herangezogen, sondern als Gegensatz dazu aufgefaßt wurde; nicht der größeren Naturwahrheit wegen ... übernahm man» sie, «sondern als Mittel der über individuelle Naturnachahmung hinausgehenden Schönheit und Bedeutsamkeit»[20].

Für die Landschaftsmalerei war der Romanismus so wichtig, da durch diese neue Einstellung zur Welt, die neue Kunstanschauung jedes Objekt darstellbar wurde. Die allerseits für das Figurenbild anerkannten Regeln und Kompositionsprinzipien, die sogenannten «Gesetze der hohen Komposition», wurden nun auch auf die Landschaft übertragen. Dies führte vielleicht zu einem bedenklichen Sichentfernen von der Natur, andererseits aber konnte die landschaftliche Darstellung dadurch auch formal zu einem geschlossenen Ganzen werden.

An einem Beispiel läßt sich diese Bedeutung des Romanismus und der Beziehungen zu Italien für die Landschaftsmalerei am besten zeigen: an der Folge von zwölf Landschaftsstichen, die Hieronymus Cock nach den Vorlagen seines Bruders Mathys 1558 herausgab[21]. Karel van Mander sagt von Mathys Cock in seinem Malerbuch, daß er «ein hervorragender Meister in der Landschaftsmalerei gewesen» sei, der als erster «eine bessere Auffassung in der Landschaftsmalerei zur Geltung zu bringen begann, mit größerer Abwechslung auf die neue italienische oder antike Weise, und wunderbar erfinderisch in der Anordnung der Pläne war». Diese «bessere Auffassung in der Landschaftsmalerei» bedeutet vor allem eine bewußte Ausbildung der Komposition nach dem Vorbild der italienischen Kunst, im Gegensatz zu der zu Beginn des Jahrhunderts geschaffenen Welt- oder Überschaulandschaft, wie sie Patinir und seine Nachfolger, wie sie etwa ein Lukas Gassel noch in der Zeit Cocks vertreten.

Der Stich mit Hero und Leander, der zeitlich wohl zu den frühesten der Folge gehört, läßt noch deutlich den engen Zusammenhang mit dem Landschaftsstil Patinirs erkennen. Weit über diese Stufe hinaus führt uns ein anderer Stich derselben Folge: die große Waldlandschaft mit der Versuchung Christi (Abb. 6). Es ist eine ganz einheitlich gesehene Landschaftsdarstellung, der die beiden Staffagefiguren ganz untergeordnet sind. Diesen kleinen Gestalten ist jede kompositionelle Rolle genommen, sie erscheinen nur noch im Bilde, um dem Stich einen Namen zu geben. Ein einziges großes Motiv – der Wald – beherrscht das Blatt. Auch die rechts durch die sich auflichtenden Bäume sichtbar werdende weite Ferne ist ganz dem Wald – als dem dominierenden Hauptmotiv – untergeordnet, ist fest mit dem Vordergrund verknüpft: nichts erinnert mehr an die nebeneinandergestellten Teilräume, wie sie seit Beginn des Jahrhunderts in der Landschaftsdarstellung üblich waren.

Diese «bessere Auffassung in der Landschaftsmalerei» nennt van Mander die «italienische oder antike», das Vorbild dieser in den Niederlanden so vollkommen neuen Art des Gesamtaufbaues sieht er in der Kunst der Italiener, deren es wenige gibt, «die Landschaften malen, die aber sind kunstreich und haben fast keine Genossen». Diesen großen Schritt vorwärts in der Entwicklung der niederländischen Landschaftsdarstellung haben die beiden Brüder Mathys und Hieronymus Cock auch sicher nicht ohne Anregung, ohne die Berührung mit der Kunst Italiens, vor allem Venedigs, vollzogen. Die venezianische Landschaftsgraphik der Tizian-Umgebung ist es besonders gewesen, die während des ganzen 16. und auch oft noch im 17. Jahrhundert befruchtend und anregend auf den Norden gewirkt hat.

Als Beispiel nenne ich hier eine Federzeichnung, die Domenico Campagnola zugeschrieben wird[22]. Sie zeigt ein ähnliches Motiv und vor allem eine verwandte Auffassung in der Darstellung und Komposition. Es läßt sich gut denken, daß Blätter wie dieses den Brüdern Cock als Anregung gedient haben. Dabei bleibt die niederländische Tradition im Stich Cocks unverkennbar, besonders in der Art der Zeichnung. Es ist eine sehr selbständige und schöpferische Übernahme und zugleich Weiterentwicklung in bezug auf das Vorbild.

Ludwig von Baldaß meint, daß gerade bei diesem Blatt Hieronymus Cock «doch einen mehr als äußerlichen Anteil gehabt zu haben» scheint; er habe vielleicht «eine Vorlage des Bruders ins Großartige gesteigert». Diese Vermutung findet ihre Bestätigung in einem Blatt, das Frits Lugt als Vorzeichnung des Hieronymus Cock zu dem Stich veröffentlicht hat[23] und in dem wir eine Arbeit des Mathys Cock erkennen möchten, die dann sein Bruder für den Stich umgearbeitet hat. Der Vergleich dieser beiden Blätter ist sehr aufschlußreich für den Weg, den die Entwicklung geht, ebenso wie für die Beziehung zu Italien. Die Zeichnung des Mathys Cock zeigt dasselbe Motiv bis in kleinste Einzelheiten genau, wie der Stich, nur ist im Stich alles noch mehr vereinheitlicht, beschränkt auf die eine große Baumgruppe. Auch die Zeichnung zeigt schon eine starke Schulung an italienischen Vorbildern: Die Wiedergabe der vielen Einzelheiten verrät die niederländische Herkunft, aber sie sind einer alles zusammenfassenden Komposition untergeordnet, so daß auch hier schon eine viel ausgesprochenere, einheitliche Gesamtwirkung erreicht wird als in allen Landschaftsbildern, die in den Niederlanden bis dahin geschaffen wurden. Das Kompositionsschema mit zwei an den beiden Seiten des Bildes stark betonten Massen (Fels und Baumgruppe) und einer überragenden Mittelgruppe, so daß zwei Durchblicke sich öffnen und die Ferne hinter den schweren betonten Massen im Vordergrund weit zurückweicht, kommt aus Italien. (Ursprünglich der Figurenkomposition entnommen, wird dieses Schema auch für die Landschaftsdarstellung verwertet; es ist in der venezianischen Landschaftsgraphik besonders häufig; von hier aus wird es von den Niederländern übernommen und lebt bei ihnen noch lange fort). Im Stich ist dann – wie schon gesagt – alles sehr vereinfacht zugunsten des einen dominierenden Hauptmotivs. Der eine Ausblick in die Ferne ist zugestellt und diese im anderen Durchblick auch vereinheitlicht, fester an den Vordergrund gebunden, ebenso wie von den Staffagefiguren die Versuchung Christi auf den Zinnen des Tempels und auf dem Berge fortgefallen ist.

Baldaß faßt die Bedeutung dieser «neuen italienischen oder antiken Weise» mit folgenden Worten zusammen: «Die idealistische Landschaftsauffassung ist von der phantastischen Art des Herri met de Bles ebenso entfernt wie von dem Naturalismus des Braunschweiger Monogrammisten. In der klaren Durchsichtigkeit der Komposition, in der das Detail verallgemeinernden Wiedergabe des Landschaftsbildes offenbart sich ein ganz romanistisches Kunstempfinden, das in den figürlichen Kompositionen eines Lambert Lombard und Frans Floris seine Parallele findet. Freilich macht es sich in der Landschaftsmalerei doppelt fühlbar, daß dieser Künstlergeneration das unmittelbare Verhältnis zur Natur, die Naivität des Schauens, verlorengegangen war». Er nennt den Stich mit der Versuchung Christi das «reifste Werk auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei, das in den Niederlanden vor Brueghel geschaffen wurde». Wir können ruhig sagen, daß das ganze 16. Jahrhundert nicht über das herauskommt, was in diesem so wichtigen Blatte verwirklicht ist. Erst die spätesten Landschaften des Gillis van Coninxloo, die um die Jahrhundertwende entstanden sind, lassen sich dem Werk des Mathys und Hieronymus Cock vergleichen. Man darf natürlich nicht außer acht

lassen, daß es sich um einen Stich und nicht um ein gemaltes Bild handelt: in der Graphik läßt sich so ein entscheidender Schritt leichter und schneller verwirklichen als in einem großen Gemälde, ebenso wie es schon viel früher Zeichnungen gibt, die allein die Landschaft zum Thema haben.

2. Überblick über die Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts: Ihre Stellung zur Landschaftsmalerei

Bevor wir uns mit den Bildern selbst befassen, wollen wir noch einen kurzen Blick auf die Kunstliteratur und ihre Stellung zur Landschaftsmalerei werfen[24]. Wenn auch die Kunsttheorie niemals oder höchstens sehr mittelbar auf die Entwicklung der Malerei und der bildenden Künste überhaupt gewirkt hat, so ist sie doch als Parallelerscheinung für uns wichtig und aufschlußreich, da sich in ihr die allgemeinen Zeitströmungen, die auch die Künstler beseelten, widerspiegeln: sie kann unsere Kenntnis über die Bestrebungen der Künstler erweitern und uns vor allem etwas über die Forderungen, die man an die Kunst stellt, aussagen. Die Tatsache, daß gerade in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die Kunsttheorie besonders stark aufblühte, ist für die ganze Zeit und ihre sehr theoretisch-literarische Einstellung zur Kunst, zum Bild sehr bezeichnend.

Am Anfang steht das berühmte Wort Cenninis (geboren um 1372) über die «Art, ein Gebirge nach der Natur zu entwerfen: Wenn du Gebirge in einer guten Weise entwerfen willst, welche natürlich scheinen, so nimm große Steine, rauh und unpoliert. Und zeichne sie nach der Natur, indem du ihnen Licht und Schatten verleihst, je nachdem es dir die Einsicht erlaubt»[25]. Dieser Rat, der wohl auf die Tradition der Giotto-Schule zurückgeht, entspricht noch ganz dem symbolischen Charakter der mittelalterlichen Landschaftsdarstellung, wo der Baum den Wald, der Stein Gebirge andeuten sollte; und dennoch hat er weit bis ins 16. Jahrhundert hinein gewirkt und wurde immer wieder angewendet.

Als erster befaßt sich unter den Kunsttheoretikern Lionardo eingehender mit der Landschaft, jedoch nicht als einer besonderen Bildgattung, einem Ganzen, sondern immer nur mit den einzelnen Teilen, die in landschaftlichen Kompositionen sichtbar werden, mit «den Stämmen und dem Laub», wie auch der VI. Teil seines Malerbuches genannt wird. Dabei werden seine Untersuchungen weitgehend von einem stark naturwissenschaftlichen Interesse geleitet.

«Die Theoretiker des 16. Jahrhunderts geben die unmittelbare Naturbeobachtung, das Originellste an Lionardo, auf, dafür aber bildet man die Lehren Lionardos, die sich auf den Aufbau im Gemälde beziehen und für eine Idealkunst eintreten, weiter aus. Außerdem macht sich noch in erhöhtem Maße der Einfluß der zeitgenössischen wissenschaftlichen und poetischen Literatur auf die Produktion kunsttheoretischer Abhandlungen geltend. Bringen schon Alberti und Lionardo in ihren Schriften Gedanken an, die mit der Malerei im Grunde wenig zu tun haben, so wächst das umrahmende Beiwerk um die Mitte des 16. Jahrhunderts zum schier undurchdringlichen Wald an. Aristotelische Philosophie, nirgends scharf unterschieden vom Neuplatonismus, die Lehre vom Mikrokosmos, daneben naturwissenschaftliche, historische und religiöse Betrachtungen erobern sich einen breiten Raum in den Darstellungen, die Verse moderner und antiker Dichter sind in aller Munde, die Vorstellungswelt der Poesie drängt sich überall ein und beherrscht den Schreiber»[26]. Diese Einstellung kennzeichnet auch

die gleichzeitige Malerei, die sehr stark von ganz abstrakten literarischen Interessen geleitet wird[27].

Die Landschaft gewinnt in dieser Zeit größere Bedeutung, schon allein weil sie jetzt oftmals und in weiterem Umfange dazu gebraucht wird, den Schauplatz der Handlung zu charakterisieren; als solche muß sie sich natürlich all den literarisch-theoretischen Grundsätzen unterwerfen, sie muß sich in einem formal und inhaltlich richtigen, einheitlichen Verhältnis der Gesamtkomposition («alla quale come a fine rimirano tutte l'imagini, che ivi dal... penello formate sono») einordnen.

Der bedeutendste unter den vielen Kunstschriftstellern des späteren 16. Jahrhunderts, Lomazzo, widmet in seinem Traktat ein Kapitel der Landschaft: «Composizioni del pingere, e fare i paesi diversi»; er spricht von der Schwierigkeit, Landschaften darzustellen, verlangt die Teilung der landschaftlichen Ebene, des Raumes in drei Schichten[28]; aber alles, was er schreibt, bezieht sich auf das landschaftliche Beiwerk, die Landschaft auf dem Figurenbild, niemals wird von ihr als Bildgattung gesprochen. So ist es auch bezeichnend, daß für Lomazzo das ideale Vorbild einer Landschaft Tizians Petrus-Martyr-Bild ist, er spricht von dem «großartigen Wald, in dem der heilige Petrus Martyr ermordet wurde, der schönsten Landschaft, die jemals gemalt worden ist»[29]. Im Vergleich zu Lionardo bringt Lomazzo eine wichtige Neuerung: im Kapitel «Dei moti degli arbori, e di tutto cio che si move» verlangt er, daß der Maler auch die Bewegung der Bäume und Pflanzen, vor allem des Laubes, berücksichtigen müsse[30]; es ist die Forderung, nicht einen einzelnen, in sich ruhenden Baum darzustellen, sondern Bäume, die sich durch ihre teils einheitlich, teils gegeneinander bewegten Laubmassen zu dem, was man allgemein «Baumschlag» nennt, zusammenschließen. Blickt man auf die gleichzeitige Malerei, besonders die venezianische, so sieht man, worin die Neuerung besteht. Diese Auffassung der Baumdarstellung ist das, was die niederländischen Landschaftsmaler neben den Regeln und Gesetzen, ein Bild zu komponieren, vor allem in Italien, in Venedig zu lernen suchen, was Karel van Mander nicht genug loben kann.

Aus Worten wie diese über die Baumdarstellung und auch aus anderen kleinen Bemerkungen[31] spricht eine gewisse Naturbeobachtung, nirgends aber wird die Natur als Vorbild genannt, ihre Nachahmung verlangt – es handelt sich immer um komponierte Ideallandschaften. Vasari sagt zwar: «Io so che l'arte nostra è tutta imitazione della natura principalmente», und Lomazzo nennt die Malerei «Imitatrice e come a dire simia» der Natur. Dies sind nur rein theoretische Formulierungen. Die Natur ist das allgemeine Vorbild, dem die Malerei nahezukommen streben soll – jedoch nicht im Sinne einer getreuen Nachbildung, sondern durch ein Idealbild, dessen Komposition und Inhalt die vorhergefaßte «idea» («Idee = Einbildungskraft oder Gedanke») bedingt. Die einzelnen Formen der Natur sollen nach bestimmten Regeln und Gesetzen wiedergegeben, im Sinne einer feststehenden «maniera» korrigiert werden, «indem man mit der Kunst die Irrtümer der Natur aufhebt und so die Dichter nachahmt, wenn sie in Versen ihr Lob singen»; «man soll die Schwächen der Natur ausgleichen»[32], denn sagt Armenini: «Ich lache über diejenigen, die alles Natürliche gutheißen». «Man muß alles von dem ungeordneten Naturzustand zu einem geordneten zurückführen!»[33]. Den klarsten Ausdruck finden diese Bestrebungen und Vorschriften bei Danti: Er sagt, man müsse bei allen Dingen darauf achten, daß es die Zeichnung richtig ausführe, in Ordnung bringe, das heißt, man müsse immer bestrebt sein, die Dinge so zu malen, wie sie sein sollten und nicht wie sie sind. Er schreibt zwei Wege, das «imitare» und «ritrarre» vor, deren man sich bedienen muß: Wenn ein Ding in sich unvollkommen sei, solle man es auf dem Wege des «imitare» vollkom-

men machen, wenn es dagegen schon vollkommen sei, brauche man es nur nachzubilden («ritrarre»)[34]. Gerade bei der Darstellung von leblosen Dingen, von Bäumen, Pflanzen . . ., bei der Darstellung der Landschaft ist fast ausschließlich das «imitare», das «idealisierende Verfahren» – wie es Panofsky übersetzt – vorgeschrieben.

Das «landschaftliche Sehen» ist ganz dem Literaten, sei es nun ein Dichter, dessen Worte in ein Bild umgesetzt werden, oder der Maler selbst, der sozusagen mit dem Bilde dichtet, überlassen[35]. Daher erklärt sich auch die Vorliebe für wilde, bewegte und andererseits idyllische Landschaftsbilder, die Betonung des Stimmungshaften: Man schildert vor allem Landschaften, «auf denen sich Naturereignisse abspielen oder die einer romantischen Phantasie Stoff zum Dichten geben»[36].

Besondere Beachtung verdient eine kleine, nur wenige Seiten umfassende Schrift: «Osservationi nella Pittura», die 1585 in Venedig gedruckt wurde. Der Verfasser Christoforo Sorte war – wenn er auch manchmal selbst den Pinsel in die Hand nahm – nicht Maler, sondern Ingenieur, durch seine hydraulischen Erfahrungen und seine Kunstkenntnisse bekannt, dem französischen Naturalisten Bernard Palissy vergleichbar. Seine Schrift ist so wichtig, da sie sich fast ausschließlich mit der Landschaftsmalerei befaßt[37]. Vor allem interessiert ihn das Problem der Farben und Lichtstimmung in der Landschaft: Sonnenaufgang, Lichtreflexe, nächtliche Beleuchtung, Doppelbeleuchtung von Mond und Brandlicht, «i modi d'imitar con li colori le fortune del Mare, le stagioni dell'Anno, le qualità uarie de'tempi, gli incendii, i ghiacci, & le neui degli Hiperborei monti, & gli infelici casi del mal'auenturato figliuolo del Sole». All diese Beobachtungen und Beschreibungen gehen von einer lebendigen Naturanschauung aus[38]. Aber auch Sorte kennt noch nicht den Begriff einer reinen Landschaft; seine Beobachtungen solle man für Bildthemen, wie den Brand von Troja, den Raub der Orythia im Schneesturm, Phaeton, die Transfiguration verwenden[39].

1604 erschien in den Niederlanden das erste wichtige Werk über die Theorie der Malkunst: das Schilderboeck des Karel van Mander. Die erste der sechs Einzelschriften ist: «Die Grundlage der edlen und freien Malerkunst, worin ihre Gestalt, ihre Art und ihr Wesen der lernbegierigen Jugend in verschiedenen Teilen in Form eines Gedichtes vorgetragen wird», kurz das Lehrgedicht genannt. Schon nach diesem Titel, der dieses Gedicht als allgemeine Zusammenfassung der Kunstlehre und Theorie kennzeichnet, muß man annehmen, daß Mander bei den italienischen Kunstschriftstellern hat Anleihen machen müssen: nur Italien besaß eine ausgebildete Kunstliteratur, die auf eine lange, mehr als ein Jahrhundert umfassende Tradition zurückblicken konnte, die weit über die Grenzen Italiens hinaus, bis über die Alpen hin bekannt war. Mander war der erste Nordländer überhaupt, der sich eine solche umfassende Aufgabe stellte; es ist selbstverständlich, daß er dabei auf diese Quellen zurückgreifen mußte, und dennoch enthält sein Werk viel Eigenes und Neues. Manches mag der mündlichen ungedruckten, uns heute unbekannten einheimischen Überlieferung entnommen sein, besitzt aber darum nicht geringeren Wert und Interesse für uns. Auch bei Mander steht das Figurenbild, die Historie, im Vordergrund, doch behandelt er zum erstenmal in der gesamten Kunstliteratur die Landschaft als selbständige Bildgattung: er widmet ihr ein ganzes, langes Kapitel seines Lehrgedichtes[40].

Was Mander anstrebt, ist eine möglichst schön komponierte Ideallandschaft, die nicht Abbild der Natur ist («ritrarre»), sondern aus einzelnen Teilen ein Bild aufbaut, daß die Natur (ideale Natur) möglichst vielseitig und umfassend darstellt («imitare»). Die einzelnen Teile

sollen die Wirklichkeit möglichst natürlich wiedergeben, um das Ganze naturwahr und lebendig erscheinen zu lassen. Mander verlangt dabei vor allem eine einheitliche Gesamtwirkung des Bildes: die vielen einzelnen Teile, aus denen sich das Bild zusammensetzt, sollen in einer einheitlichen Sicht, «so wie man es im Leben sieht», dargestellt werden. Als Vorbild nennt er die italienische Landschaftsdarstellung, vor allem die Werke eines Tizian, Tintoretto und Girolamo Muziano und «neben diesen ... als Konkurrenten ... den geschickten Brueghel».

Das Thema gibt die Literatur oder die dichterische Phantasie des Malers. In die Landschaft werden Figuren gestellt. Diese sind jetzt aber ganz der Landschaft untergeordnet, wie auch schon ausdrücklich betont wird, daß sie klein sein sollen. Diese Staffagefiguren geben noch der Landschaft den Namen, sind aber nicht mehr Bildinhalt: Bildinhalt ist die Darstellung der Natur, die kleinen Figuren sollen diese nur beleben, ihre Stimmung unterstreichen und sie interessanter gestalten.

Ganz an das Lehrgedicht schließt sich Joachim Sandrart in seinen Ausführungen «Vom Landschafts-Malen» an[41]. Die Naturbeschreibungen, die Regeln über Aufbau und Komposition einer Landschaft, über die Anordnung der Gründe, die Rolle der Baumdarstellung usw. sind ziemlich wortgetreu, etwas gekürzt nach Mander abgeschrieben. Nur die Stellen über die Staffagefiguren läßt Sandrart ganz fort, was für das 17. Jahrhundert bezeichnend ist. Seine Ausführungen zeigen, daß auch er noch immer eine komponierte Ideallandschaft vor Augen hat. Der Maler soll möglichst viel Skizzen vor der Natur machen, die er dann beim Malen des Bildes verwerten kann: «Die Landschaft-Mahler, haben hierinn, indem sie viel nach dem Leben gezeichnet, sich wohl erfahren gemacht: maßen sie solcher Handrisse sich nachmals überall bedienen können ... –, als haben wir ursach genommen, (an statt des Zeichnens oder Tuschens mit schwarzer Kreide und dem Pinsel) in offnem Feld ..., die Berge, Grotten, Thäler und Einöden, die abscheuliche Wasserfälle der Tyber, den Tempel der Sibylla, und dergleichen, mit Farben, auf gegründet Papier und Tücher völlig nach dem Leben auszumahlen. Dieses ist, meines dafürhaltens, die beste Manier, dem Verstande die Wahrheit eigentlich einzudrucken: weil gleichsam dadurch Leib und Seele zusammengebracht wird. In den Zeichnungen wird hingegen allzuweit zurück gegangen, da die wahre Gestalt der Sachen nimmermehr also pur eigentlich heraus kommet.» Aus diesen Worten spricht schon deutlich das viel stärkere Naturgefühl des 17. Jahrhunderts, das Bestreben, die Natur möglichst getreu und lebendig nachzubilden.

Wir sind hier in diesem Zusammenhange noch kurz auf Sandrart eingegangen, obwohl sein Leben und besonders das Erscheinungsjahr (1675) seiner Academie uns weit über den Zeitraum hinausführen, mit dem wir uns befassen. Es offenbart sich aber gerade in den angeführten Worten, daß auch das ganze 17. Jahrhundert – die erste große Blütezeit der Landschaftsmalerei – keine vor der Natur gemalte Landschaft kennt. Die großen Landschaftsmaler des 17. Jahrhunderts schließen sich an die Errungenschaften der vorausgehenden Zeit an: sie nehmen die Form der komponierten Landschaft, wie sie das 16. Jahrhundert in einer langen Entwicklung geprägt hat, auf, erfüllen sie aber mit ganz neuem Leben, mit einer bisher nicht gekannten, unmittelbaren Empfindung für das Leben und Wachsen der Natur.

3. Die Bedeutung der venezianischen Landschaftsmalerei

Wir haben schon mehrmals Gelegenheit gehabt, darauf hinzuweisen, wie stark die Beziehung auch der Landschaftsmaler in der Zeit des Romanismus zu Italien gewesen ist. Es scheint uns deshalb wichtig, noch etwas genauer auf dieses Verhältnis zur Kunst des Südens und auf die Bedeutung des italienischen, insbesondere des venezianischen Vorbildes einzugehen.

Karel van Mander fordert seine Landsleute immer wieder auf, dem italienischen Beispiel nachzufolgen und selbst nach Italien zu wandern, um dort zu lernen. Er erzählt von den Malern des 16. Jahrhunderts, daß sie in Italien ganz ihre «Manier» veränderten, daß sie aus Italien «gewöhnlich in ihren Arbeiten eine Art der Auffassung» mitbrächten, «die die übliche alte niederländische an Schönheit und Trefflichkeit übertrifft oder eine ungewöhnliche durchgeistigte Schönheit zeigt». Zeitweise ist bei den Romanisten das Interesse am Fremden stärker als die alte und große heimische Tradition.

In der Landschaftsmalerei glauben sich die Niederländer anfangs den Italienern überlegen. Der Grund mag vor allem darin liegen, daß die ersten Romanisten sich ausschließlich der Figurenkomposition, dem Historienbilde zuwandten. Die Landschaft wurde zunächst noch von Vertretern der alten Tradition getragen: selbst in Historienbildern der Romanisten erscheinen oft landschaftliche Hintergründe, die ihren engen Zusammenhang mit der Malerei des 15. Jahrhunderts nicht verleugnen können. Eigentlich erst gegen Mitte des 16. Jahrhunderts werden auch Landschaftsmaler – es gibt schon zu dieser Zeit Meister in den Niederlanden, die sich auf diesem Gebiet als Spezialisten betätigen – vom allgemeinen Strom des Romanismus ergriffen; sie folgen den neuen Bestrebungen und versuchen diese auch in Landschaften zu verwirklichen. Bezeichnend für diese Umwandlung ist ein Brief, den Domenicus Lampsonius, ein sehr bekannter, allerseits geachteter Kunstliebhaber und zugleich begeisterter Anhänger der romanistischen Bestrebungen in Lüttich, am 13. März 1567 an Tizian schreibt. Er sagt von einigen Stichen des Cornelis Cort nach Vorlagen Tizians: «... sono in quanto all'inventione et disegno simili à tutte l'altre cose di V. S., cioè divine» ... «et dà miglior gratia ai panni et a quelle selvatichezze d'paesaggi vostri, tra li quali è una unica cosetta al Mondo quel paesetto deserto et romitoso di San Jernonimo.» Er faßt sein Urteil und seine Anerkennung dieser landschaftlichen Darstellungen Tizians in den Worten zusammen: «Et in fatti V. S. ha di gran lungha tolto il vanto al tutti i nostri Fiamminghi in paesaggi, nella quale parte di pittura (poichè in quanto alle fighure restavamo vinti da voi Signori Italiani) credevamo tener il campo»[42].

Auch die Italiener erkennen zunächst noch die Überlegenheit der Nordländer auf diesem Gebiete an. Vasari schreibt z. B. an Benedetto Varchi am 12. Februar 1547, «daß man kaum eine Schuhflickerbude findet, in der nicht deutsche Landschaften wären, dorthingebracht durch deren Anmut und Perspektive»[43]. Doch auch hier tritt bald ein Umschwung ein. Sehr interessant ist in diesem Zusammenhange eine Stelle in Paolo Pinos «Dialogo di Pittura» von 1548[44]: «... ne (sc. valenti nelle lontani) sono molto dotati gli oltromontani, e quest' aviene, perchè fingino i paesi habitati da loro, i quali per quella lor selvatichezza si rendono gratissimi; ma noi Italiani siamo nel giardin del mondo, cosa più dilettevole da vedere che da fingere: pur io ho veduto di mano di Titiano paesi miracolosi e molto più pratiosi che li fiandresi non sono». Es wird zuerst noch der Versuch gemacht, die Überlegenheit der «oltromontani» in der Landschaftsmalerei durch die rauhen, wilden Gegenden, die sie bewohnen

und die ihnen als interessantes und reizvolles Objekt jederzeit vor Augen stehen, zu erklären, um dann festzustellen, daß trotz alledem Tizian ihnen auch auf diesem Gebiet weit voraus ist.

Alle die bisher zitierten Quellen haben uns auf Tizian, als den hervorragendsten und allen weit überlegenen Vertreter der landschaftlichen Darstellung, verwiesen. Der Italiener Lomazzo sagt, daß «fra i moderni italiani è stato Tiziano, che nei paesi ha espresso tutto quello che con tal'arte è possibile a rappresentarsi», und der Niederländer Lampsonius gibt Tizian in seiner Art «d'imitar et esprimar il vivo et le sue bellezze» den Vorrang vor allen Malern seit Jahrhunderten; er nennt seine Farben «nicht nur natürlich, sondern zugleich göttlich, erhaben und unsterblich»[45]. Das berechtigt uns, hier in diesem Zusammenhange nur auf die Landschaftsdarstellung Tizians einzugehen: Es kommt ja nur auf eine allgemeine Charakteristik der venezianischen Landschaftsmalerei und ihrer Errungenschaften an. Ihre Entwicklung ist aber vor allem durch das Schaffen Tizians bedingt, unlösbar an seinen Namen geknüpft.

Die Bedeutung der großen Neuerung, die Tizian durch seine ganz neue Auffassung einer landschaftlichen Darstellung vollzog, mag uns am besten der Vergleich seines Petrus-Martyr-Bildes mit einer Tafel gleichen Themas des Giovanni Bellini verdeutlichen. Gerade das große Altarbild für die Kirche SS. Giovanni e Paolo in Venedig, das am 16. August 1867 verbrannt ist, war zu allen Zeiten als eins der größten Meisterwerke Tizians, besonders auch wegen seiner herrlichen Landschaft, bekannt und berühmt, wurde immer als Beispiel der großartigsten und vorbildlichsten Landschaftsdarstellung genannt.

Heinrich Wölfflin hat diese beiden Bilder nebeneinandergestellt und besprochen. Wir können hier auf diesen bekannten Vergleich verweisen[46]. In Tizians Bild ist alles – im Gegensatz zum Bilde Bellinis, der «die Elemente der Geschichte buchstabiert», erzählerisch nebeneinanderstellt – dem einen Hauptmotiv untertan. Auch die landschaftliche Darstellung ist ganz der Gesamtkomposition unterworfen. Ihre einzelnen Teile, vor allem die großen Bäume im Vordergrund, sind dabei den Figuren als Träger der Komposition ganz gleichgeordnet. »Während der Wald auf dem älteren Bild als etwas für sich im Bilde steht, läßt Tizian die Bäume eingreifen in die Bewegung, sie machen die Aktion mit und geben dadurch auf neue Weise dem Geschehnis Größe und Energie»[47]. Indem die Landschaft in diesem Maße hilft die Komposition zu tragen, nimmt sie auch an deren Errungenschaften teil und gelangt zu einer Bedeutung im Bilde, wie sie sie nie zuvor besaß. Von hier aus wird es verständlich, daß in der Folgezeit einzelne landschaftliche Elemente, besonders die Bäume, dieselbe Wichtigkeit für den Aufbau der Landschaft gewinnen, wie sie die Figur schon seit langem im Historienbild innehat.

Von der Art der Naturwiedergabe, von der malerischen Behandlung läßt sich das gleiche aussagen: Bei Bellini sind die Einzelheiten vielleicht getreuer und naturnäher wiedergegeben, Tizian kommt es auch hier vor allem auf eine einheitliche Gesamtwirkung an: sowohl inhaltlich, wie malerisch und farbig. Ridolfi sagt, daß die Natur, die vorher als unübertrefflich erschien, zugunsten von Tizian abdankte, um von seinem Pinsel Formen und Gesetze zu empfangen[49]. Und in der Tat hat Tizian hier ganz neue Formen der Naturdarstellung geschaffen, die von seinen Nachfolgern zu einer allgemeingültigen «maniera» ausgebildet wurden. Besonders die Art der Wiedergabe des Baumes in seiner «gleichsam heroisierenden Individualität» (Heidrich) hat immer wieder auf die Niederländer gewirkt. Es ist dies die «richtige und schöne Art des Baumschlags», die van Mander als unübertroffenes Vorbild nennt, das seine Landsleute nachzuahmen und sich anzugewöhnen versuchen sollen.

Neben den Bildern des «besonders großen Tizian» nennt van Mander noch «dessen Holzschnittwerk», das den niederländischen Landschaften «hier zur Belehrung diene». Es handelt sich hier wohl vor allem um Holzschnitte Domenico Campagnolas, Niccolo Boldrinis und Stiche des Cornelis Cort nach Vorlagen Tizians[50]. Sehen wir uns diese an – etwa die Landschaft mit Andromeda (Abb. 2), die Cornelis Cort 1560 nach Tizians Zeichnung gestochen hat –, so zeigt sich, daß sie dasselbe besagen wie die Bilder: alles ist auf die einheitliche Gesamtwirkung gerichtet. Goethe, der dieses Blatt in einem kurzen Aufsatz, der auch heute noch volle Gültigkeit besitzt, besprochen hat, weist zu Anfang darauf hin, daß in der Zeit vor Tizian «dem Maler nichts zu hoch und nichts zu tief» war, «was er nicht unmittelbar an der Wirklichkeit nachzubilden getrachtet hätte; die Forderung ging nach und nach so weit, daß die Gemälde, als eine Art von Musterkarte, alles dem Auge Erreichbare enthalten mußten». Tizian beschränkt sich hierin. Sein Bild ist eine unteilbare Einheit; das Ganze «ohne die genaueste Kongruenz» nicht zu denken: «man könnte keine Linie verändern, ohne der Komposition zu schaden» (die Komposition «müssen wir . . . als völlig zur Einheit verschlungen betrachten und preisen»)[51].

Ein Holzschnitt Domenico Campagnolas – wie die große Hügellandschaft mit dem heiligen Hieronymus (Abb. 16) – mag uns noch einmal den Unterschied zwischen der Landschaftsauffassung des Nordens und des Südens um die Mitte des 16. Jahrhunderts verdeutlichen. Das Verdienst der Niederländer war die Ausbildung einer rational – dabei oft etwas trocken und schematisch – konstruierten Raumdarstellung. Ihre Landschaften sind aber sonst in dieser Zeit ein Kompendium von möglichst mannigfaltigen Naturformen, die nur rein äußerlich durch die Komposition zusammengehalten werden[52]. Campagnolas Holzschnitt zeigt eine ziemlich unklare räumliche Gliederung: kontrastreiche, ineinandergeschobene Bodenschwellen versuchen den Blick des Beschauers in die Tiefe zu führen. Dagegen sichert die Unterordnung der einzelnen Teile unter eine sehr ausgeprägte Komposition dem Blatt seine einheitliche und großzügige Wirkung, neben der jedes niederländische Blatt, das ein ähnliches Thema zu bewältigen sucht, vielleicht interessant und phantastisch, aber doch kleinteilig wirken muß.

Wie Tizians Werke auf die Niederländer gewirkt haben, können uns die Landschaften des Lambert Sustris von Amsterdam zeigen, eines Niederländers, der sich ganz in Italien niederließ. Zu den früheren Werken dieses sehr interessanten und wichtigen Malers, dessen Leben und Werk uns durch die Forschungen Rudolf Peltzers bekannt geworden ist, gehört die Landschaft mit der Taufe Christi in Caen[53]. Es ist eine große Ideallandschaft. Ein breiter Flußlauf schlängelt sich in vielen Windungen an schroffen, felsigen Bergen, grünen Wiesen und schattigen Wäldern vorbei aus weiter Ferne zum Vordergrund hin; hier spielt sich die Taufszene ab. Unverkennbar ist bei diesem Bilde die niederländische Herkunft des Malers, doch wie weit entfernt ist es von den in den Niederlanden üblichen Überschaulandschaften. Wir brauchen uns nur einmal ein Bild Patinirs, etwa seine Taufe Christi in Wien, vor Augen zu rufen, um zu sehen, was der Einfluß Tizians und der venezianischen Malerei überhaupt bewirkt hat. Selbst in diesem verhältnismäßig frühen Werk erreicht Lambert Sustris schon solch eine einheitliche Gesamtwirkung, wie sie seine Landsleute, die nicht in Italien waren, niemals verwirklicht haben.

In der Landschaft mit Jupiter und Io in St. Petersburg haben wir aller Wahrscheinlichkeit nach ein reifes Werk des niederländischen Tizian-Schülers zu erkennen[54]. Alles, was in dem Bilde in Caen angebahnt ist, finden wir hier weiterentwickelt und gesteigert. Das ganze Bild

ist noch klarer und einheitlicher gefaßt; der Weg in die Tiefe ist zwar nicht rational konstruiert, so daß man vom Vordergrund aus ohne weiteres bis in die Ferne hinein den Bildraum durchschreiten könnte: einzelne gegeneinander abgesetzte Bodenschwellen sind fest ineinandergeschoben und führen den Blick in großen, klaren Flächen in die Tiefe; die großen, betonten Baumgruppen fangen die diagonale räumliche Bewegung auf und leiten sie in wenigen schwungvollen Bahnen weiter; dadurch ist der Raum fest gegliedert und wirkt sehr einheitlich. Die altertümlich anmutenden, etwas reichlich angebrachten Staffagefiguren auf dem Bild in Caen sind weggefallen; die kleinen Figuren im Mittelgrund fügen sich ganz in ihre Umgebung. Die große Figurengruppe – Jupiter und Io – links im Vordergrunde, der die rechts oben in den Wolken erscheinende Juno entspricht, steht fest in der ganzen Komposition; sie ist allerdings viel stärker betont als die Taufszene im vorigen Bilde: Wir haben hier nicht eine reine Landschaft vor uns; Figuren und Landschaft halten sich das Gleichgewicht, keines von beiden ist dem anderen untergeordnet, sie bedingen sich vielmehr gegenseitig und sind so zu einer untrennbaren Einheit zusammengeschlossen.

Die Werke des Lambert Sustris zeigen uns, welchen Anteil die Niederländer an der Entwicklung der Landschaftsmalerei – auch in Italien – hatten. Wir sehen, daß die «oltromontani» während ihrer Lehrzeit in Italien vielfach an die Leistungen ihrer eigenen Landsleute anknüpfen konnten.

In diesem Zusammenhang darf überhaupt nicht vergessen werden, wieviel die italienische und besonders die venezianische Kunst gerade auf dem Gebiet der Landschaftsmalerei dem Norden verdankt. Theodor Hetzer hat in seinem Buch über «Das deutsche Element in der italienischen Malerei des 16. Jahrhunderts» (Berlin 1929) darauf hingewiesen und viele Belege erbracht. Die schon erwähnten Worte Vasaris, «daß man kaum eine Schuhflickerbude findet, in der nicht deutsche Landschaften wären, dorthingebracht durch deren Anmut und Perspektive», beleuchten diese Beziehungen deutlich. An anderer Stelle berichtet Vasari, daß Tizian in seinem Hause «alcuni Tedeschi eccelenti pittori di paesi, e verzure» beherbergt habe. Zu diesen mag Lambert Sustris gehört haben; und es gab eine ganze Reihe von Nordländern, die, wie er, ganz in Italien lebten; ihre Namen sind uns zum Teil bekannt, ihr Werk ist leider nur in den seltensten Fällen faßbar. Eine ähnliche Stellung als Vermittler zwischen Venedig und den Niederlanden, wie Sustris, nehmen im ausgehenden 16. Jahrhundert die beiden Flamen Paolo Fiammingo und Lodewijck Toeput ein.

Alle Bilder Tizians und, wir können sagen, alle italienischen Bilder, die im 16. Jahrhundert so stark und nachhaltig die niederländische Landschaftsmalerei beeinflußt und sie auf ganz neue Wege geleitet haben, waren keine reinen Landschaften, sondern landschaftliche Darstellungen auf Figurenbildern. Italien hat in diesen Bildern neue Mittel und Wege für die Landschaftsmalerei geschaffen, die Landschaftsdarstellung hinsichtlich ihrer kompositionellen und malerischen Werte auf eine Stufe der Vollendung gehoben, von der jeder weitere Fortschritt auszugehen hatte. Den «oltromontani» blieb es vorbehalten, die Landschaft zu einer selbständigen Bedeutung zu erheben, die reine Landschaft zu schaffen.

II

DIE ÄLTERE GENERATION DER FLÄMISCHEN LANDSCHAFTSMALER IM AUSGEHENDEN 16. JAHRHUNDERT

Eine solche Umwandlung, wie sie sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts auf dem Gebiet der flämischen Landschaftsmalerei vollzieht, ist nicht ohne Vorstufen zu denken, ebensowenig wie das, was vorher war, auf einmal aufhört; der Strom der Entwicklung ist viel zu breit und vielseitig, als daß man den Beginn einer neuen Epoche auf ein Jahr oder ein Jahrzehnt festlegen könnte. Dennoch kann uns vielleicht das Jahr 1569, das Todesjahr des älteren Brueghel, über die Bedeutung einer rein zeitlichen Abgrenzung hinaus einen großen Einschnitt in der Entwicklungsgeschichte der flämischen Landschaftsmalerei versinnbildlichen. In Brueghel sehen wir die «mit Jan van Eyck anhebende Epoche in einer letzten glanzvollen Erscheinung aufleben». Mit seinem Tode findet die «altniederländische Malerei» ihren endgültigen Abschluß. Wenn auch seinen landschaftlichen Darstellungen in ihrer «unmittelbaren, überzeugenden Wiedergabe des Erlebten» erst wieder Landschaften von Rubens vergleichbar sind, wenn sie auch «in ihrer künstlerischen Kraft als zeitlose Schöpfungen dastehen», so können sie doch ihre Herkunft und ihren Zusammenhang mit der im letzten Grunde noch mittelalterlich gebundenen Welt- und Kunstanschauung nicht verleugnen[55]. So kommt es, daß Brueghel keine eigentliche Nachfolge fand.

Nach dem Tode dieses letzten und späten Vertreters der «altniederländischen Malerei», welcher mit der ganz einzigartigen überragenden Größe seiner Persönlichkeit und seines Werkes den seit Beginn des Jahrhunderts immer breiter und umfassender werdenden Strom des Romanismus noch aufzuhalten vermocht hatte, beherrschen die Romanisten das ganze Feld der niederländischen Kunst. Diesen meist viel schwächeren künstlerischen Individualitäten, die ganz von dem neuen Formideal beseelt waren und sich willig und bedingungslos dem ihnen fast unerreichbar erscheinenden Vorbild, das sie in den Werken der römischen und venezianischen Klassiker des Cinquecento sahen, unterwarfen, war es beschieden, die fortschreitende Entwicklung zu tragen. Diese Vormachtstellung des Romanismus macht sich jetzt auf allen Gebieten der Kunst bemerkbar, auch in der Landschaftsmalerei, obwohl hier die ausgesprochen niederländischen Elemente am ehesten und immer wieder auftauchen, eigentlich nie ganz verschwinden. Auch lebt auf dem Gebiet der Landschaft und des Sittenbildes – sozusagen in einer zweiten, dem Romanismus parallel laufenden Richtung – das Erbe des Bauern-Brueghel weiter in den Werken von allerdings ziemlich unselbständigen und untergeordneten Künstlern: Maler wie Hans Bol, Lukas und Martin van Valckenborch, Tobias Verhaeght – um nur einige zu nennen – sind unermüdlich, in immer neuen Bildern die Werke Brueghels oder Teile aus ihnen zu wiederholen oder nachzuahmen, ohne dabei auch nur im geringsten seine Großartigkeit zu erreichten.

Im Mittelpunkt des küustlerischen Schaffens steht die komponierte Ideallandschaft. Mit dieser wollen wir uns auch vor allem befassen: mit der Landschaftsmalerei des Romanismus, wie wir sie hier nennen wollen, im Gegensatz zu jener anderen, nebenherlaufenden Richtung, der sittenbildlich verbrämten Landschaftsschilderung der Brueghel-Nachahmer.

In den flämischen Niederlanden sind in dieser Zeit sehr viele Landschaftsmaler tätig: wir könnten mehr als ein halbes Hundert Maler aufzählen, von denen uns überliefert ist, daß sie

Landschaften malten, und von denen wir wissen, daß sie zum Teil eine ganze Werkstatt beschäftigten, um der sehr großen Nachfrage nach Landschaften bei ihren Landsleuten und für den Export in fast alle Länder des westlichen Europas nachkommen zu können. Die Namen dieser Maler sind uns bekannt. Ihr Werk ist in vielen Fällen nicht mehr faßbar, da sie sich vielfach der alten, sehr beliebten, aber der Zerstörung besonders ausgesetzten Technik, Landschaften mit Wasserfarben auf Leinwand zu malen, bedienten. Wir müssen uns deshalb darauf beschränken, an dem Schaffen von einzelnen wichtigen und uns faßbaren Malern den Weg der Entwicklung zu zeigen.

1. Gillis van Coninxloo

An den Anfang stellen wir das Leben und das Werk des Gillis van Coninxloo: Er ist der bedeutendste und entwicklungsgeschichtlich wichtigste Vertreter des Romanismus auf dem Gebiet der Landschaftsmalerei. Domenicus Lampsonius nennt ihn den Führer, dem nachfolgend andere Felder und Seen malen. Karel van Mander sagt von ihm: «Um in Kürze meine Meinung über seine kunstreichen Werke auszusprechen, so weiß ich zur Zeit keinen besseren Landschaftsmaler...»[56].

Schon Coninxloos Leben ist bezeichnend für die Verhältnisse in Flandern im ausgehenden 16. Jahrhundert, die weitgehend das Schicksal und die Entwicklung der flämischen Landschaftsmalerei bedingten. Er stammt aus einer weitverzweigten Brüsseler Künstlerfamilie und wird am 24. Januar 1544 zu Antwerpen geboren als Sohn des Jan van Coninxloo und der Elisabeth Hasaert. Als ersten Lehrer Gillis' nennt van Mander Pieter Coecke van Aelst. Da dieser schon 1559 starb, kann der damals erst 15 Jahre alte Coninxloo höchstens die allerersten Anfangsgründe der Malkunst bei ihm gelernt haben. «Von dort kam Coninxloo zu einem anderen Meister, namens Lenaert Kroes, der Figuren und Landschaften in Wasser- wie in Ölfarbe malte... Hierauf ging er zu Gillis Mostaert wohnen, wo er für seine Kost bezahlte und für sich selber arbeitete... Darauf reiste er nach Frankreich, wo er Paris, Orléans und noch andere Orte besuchte, und die Absicht hatte, nach Italien zu gehen». Dazu kam es aber nicht; «da ihm ... ein Heiratsvorschlag gemacht wurde, ging er nach Antwerpen und trat dort in die Ehe» mit Maria Robroeck. 1570 wurde er in die Antwerpener Gilde aufgenommen. Hier hat «er sich ständig aufgehalten und alle Unruhen, welche die Stadt in Mitleidenschaft zogen, mit durchgemacht, bis zur Zeit der Belagerung»[57]. Als 1585 Antwerpen von Parma erobert wurde, mußte Coninxloo als treuer Anhänger des reformierten Glaubens mit seiner Familie die Heimat verlassen. Er floh zunächst nach Seeland, um dann nach Frankenthal, wo viele seiner Landsleute das Gastrecht fanden und eine Künstlerkolonie gründeten, zu ziehen. Hier hat er sich nahezu zehn Jahre, von 1587 an, aufgehalten. Im Juni 1595 verläßt er Deutschland und kehrt in die Niederlande zurück: jedoch nicht mehr in seine eigentliche Heimat nach Flandern, sondern in die nördlichen Niederlande, wo er sich in Amsterdam ansiedelt. Dort bleibt er bis zu seinem Tode in den letzten Tagen des Jahres 1606. Am 4. Januar 1607 wird er beerdigt.

Das Schicksal Coninxloos teilten mit ihm fast alle Künstler, mit denen wir uns hier befassen. Sie verließen fast alle wegen der dauernden heftigen Verfolgungen der Anhänger des reformierten Glaubens ihre Heimat und wanderten in die freien Generalstaaten der nördlichen Niederlande oder nach Frankenthal, Frankfurt, Nürnberg, nach Wien und Prag an den Hof Rudolf II. aus. Damit ging die Frucht ihres Schaffens, ihre neuen und wichtigen Errungen-

schaften auf dem Gebiet der Landschaftsmalerei, zunächst weitgehend ihrer eigentlichen Heimat, den flämischen Niederlanden, verloren. Auf die holländische Landschaftsmalerei dagegen übten ihre Werke einen sehr starken und nachhaltigen Einfluß aus. Karel van Mander sagt von Coninxloo: «. . . ich sehe . . ., daß seine Auffassung in Holland sehr viele Nachfolger zu finden beginnt und die Bäume, die hier etwas dürr standen, so schön es geht, nach Art der Seinen zu wachsen anfangen, wenngleich manche von ihren Pflanzen das nur ungern zugeben dürften»[58].

Das erste ganz gesicherte und fest datierte Werk Coninxloos, das wir kennen, ist die Landschaft mit dem Midasurteil in Dresden (Abb. 1). Es ist eine große Tafel, die der Maler mit einer fast unendlichen Anzahl von verschiedenartigsten Motiven füllt, ganz in der Art, wie es van Mander mehr als ein Jahrzehnt später in seinem Lehrgedicht vom Landschaftsmaler fordert[59].

Zwei große Baumgruppen, deren äußerste Zweige in den Himmel hineinragen, rahmen das Bild von beiden Seiten. Diese Bäume, die aus dem vordersten Bildstreifen emporwachsen und vom oberen Bildrand überschnitten werden, überragen alles andere im Bilde: alles – selbst die höchsten Berge und die weitesten Fernen – ist ihnen untergeordnet, ist sozusagen erst von den Bäumen aus gesehen, so daß sie weit über die Rolle einer seitlichen Abgrenzung, einer bildparallelen Rahmung hinaus das ganze Bild beherrschen und zusammenfassen. Die «gewaltigen Baumstämme» im Vordergrund lassen die anderen «Gründe» «stark zurückweichen».

Es ist kein einheitlicher landschaftlicher Raum gegeben, den man ohne weiteres durchschreiten könnte, sondern der Raum ist in einzelne Schichten, in Gründe gegliedert: Die größten Figuren des Vordergrundes sind von denen in einer zweiten Reihe dahiner gelagerten Figuren durch eine kleine Bodenwelle getrennt; diese befinden sich schon in der zweiten Schicht, die besonders auf der linken Bildhälfte, wo ein Weg in einigen Windungen zu einem hoch gelegenen Gehöft heraufführt, gegen den Vordergrund abgesetzt ist und hinter den großen Bäumen steht. Auf der rechten Bildhälfte ist dieser Übergang von einer Schicht zur anderen durch ein natürlicher wirkendes Motiv bewältigt: eine kleine Schlucht trennt und verbindet zugleich die beiden Gründe. Hinter dieser zweiten Bildschicht, die auch ihrerseits – ähnlich wie die Baumgruppen vorn – die weiteren Gründe gleichsam wie mit zwei Armen umfaßt und zusammenhält, tritt eine dritte Bildschicht zurück: es sind die etwas tiefer gelegenen Fluren und Gärten, die in waldiges Berggelände auslaufen. Auch der Farbe und Beleuchtung nach sind die einzelnen Schichten gegeneinander abgesetzt: während der erhöhte Weg auf der linken Bildseite hell aufleuchtet, liegen die Fluren im Schatten. Noch stärker ist dieses Abwechseln von Licht und Schatten beim Übergang zur nächsten Bildschicht ausgeprägt. Die Felder mit den Bauernhäusern erscheinen im hellen Licht der die Wolken durchbrechenden Sonnenstrahlen, gegen das sich die dunkle Mauer und das etwas geöffnete Tor abheben. So wird Licht und Schatten dazu ausgenutzt, die einzelnen, oft noch etwas unmittelbaren Übergänge von einem Grund zum anderen zu betonen und zugleich etwas zu motivieren. Hinter den Bauernhäusern und dem runden Berg der vierten Bildschicht erstreckt sich dann eine weite Ferne, die immer heller und weiter wird, um allmählich in der Luft auszulaufen.

Auch in diesem Bild steht im Grunde noch eine Weltlandschaft vor uns. Der Maler ist bemüht, möglichst viel auf der einen Tafel zu zeigen, ein möglichst allseitiges Bild von der Natur und dem Leben auf den Fluren und Äckern, in den Wäldern und Bergen, in Bauerndörfern und Hirtenhütten zu geben. Der Vergleich mit einem Werk der ersten Jahrhunderthälfte,

etwa der Landschaft mit Judith und Thamar von Lukas Gassel aus dem Jahre 1548 (Abb. 3), zeigt uns das Neue in Coninxloos Bild. Die Darstellung auf beiden Bildern ist die gleiche: eine weite Landschaft mit einer Fülle von kleinen Einzelszenen und Motiven, mit einer mythologischen Staffage im Vordergrund. Die stark betonte Vordergrundskulisse mit der großen Baumgruppe rechts im Bilde des Lukas Gassel zeigt auch schon eine gewisse Anlehnung an venezianische Landschaftsgraphik, was auch die Staffagefiguren, die fast wörtlich aus solchen Vorbildern übernommen sind, beweisen. Doch ist es hier nur ein sehr schüchterner, erster Versuch, die «neue italienische oder antike Weise» zu verwirklichen. Während Gassel noch einzelne Teilräume ganz unverbunden neben- und hintereinanderstellt, bindet Coninxloo «von vorne an alle Gründe fest aneinander», läßt sie wirklich «wie die Wellen in Neptuns Gebiet alle ineinanderrollen»; er setzt «nicht einen Haufen hinter einen anderen», sondern läßt die Gründe «so einen in der anderen überstreichen . . ., gleich als ob da gewundene Adern kröchen». Auch farbig wird bei Coninxloo die gebräuchliche Dreiteilung durch einen einheitlichen Ton ersetzt (braungrün), der sich zum Hintergrund zu allmählich aufhellt. Nur die allerweiteste Ferne verschwimmt in einem bläulichen Ton. Die vielen kleinen Figuren, Tiere, Vögel, Insekten und Blumen, verschwinden im Gesamteindruck, werden nur sichtbar, wenn man nahe an das Bild herantritt.

Das Bild Coninxloos ist auch noch kein einheitlich gesehenes, nach der Natur gemaltes Landschaftsbild. Die vielen einzelnen Teile sind jedoch dem sehr durchdachten Gesamtaufbau untergeordnet, durch die Komposition zusammengefaßt und miteinander verbunden, so daß trotz aller Vielseitigkeit auch schon hier in diesem verhältnismäßig frühen Werk eine gewisse einheitliche Gesamtwirkung erreicht ist. Es ist eine komponierte Ideallandschaft, wie sie für das ausgehende 16. Jahrhundert in den flämischen Niederlanden vorbildlich wurde.

Diese Wirkung wird vor allem durch die großen Bäume des Vordergrundes erreicht, die nun wirklich zu «Muskeln der Landschaft» geworden sind: sie tragen die Komposition des ganzen Bildes, vergleichbar den Figuren im Historienbild[60]. Schauen wir noch einmal zurück auf eine Waldlandschaft, die dem Meister der weiblichen Halbfiguren zugeschrieben wird[61], so zeigt sich deutlich die Bedeutsamkeit der neuen Art der Baumdarstellung. In diesem Bild der ersten Jahrhunderthälfte nehmen die Bäume fast den größten Teil der Tafel ein, doch sie stehen ganz anders im Bilde, bedingen nicht so sehr den Aufbau, fassen das Ganze nicht zusammen; jeder Baum ist als eine Einheit, als etwas für sich gesehen und neben und hintereinander ins Bild gestellt; diese Isoliertheit des einzelnen Baumes spricht sich auch in ihrer Form aus: es sind glatte, gerade Stämme und «vollkommen runde . . . Baumkronen», die aussehen, «als wären sie über den Kamm geschoren». Bei Coninxloo findet man dagegen «richtige Baumstämme . . ., die unten dick (sind), nach oben zu dünn aufsteigen»; «auf allen Seiten» läßt er «Zweige herauswachsen . . ., unten die stärksten, die nach oben zu dann schwächer werden»; die Baumkronen sind nicht mehr rund und geschlossen, sondern das Laub wird von «kleinen, schlanken Zweigen durchlaufen . . ., die teils aufwärts, teil abwärts gebogen» sind. In der Überwindung der alten «dürren» Manier der Baumdarstellung sieht van Mander[62] das größte Verdienst Coninxloos, und wir können mit großer Wahrscheinlichkeit annehmen, daß diese für die Landschaftsmalerei sehr wesentliche Neuerung eine eigene und selbständige Schöpfung des Malers ist.

Diese Bedeutung, die der Baum im Landschaftsbild gewinnt, und auch rein formal diese Auffassung des Baumschlages ist nicht ohne Anregung von der venezianischen Malerei her zu denken. Coninxloo ist zwar selbst nicht in Italien gewesen; doch wissen wir, daß er die

Absicht hatte, wie alle Romanisten, nach Italien zu wandern, und daß dieser Plan nur durch besondere Umstände verhindert wurde. Die großen Werke der Italiener hat Coninxloo aber aus der in jener Zeit weit verbreiteten Graphik kennenlernen können, ebenso aus den Erfahrungen und Zeichnungen, die seine Landsleute aus Italien mitbrachten. Wir hatten auf das Petrus-Martyr-Bild, das Coninxloo aus dem Stich von Giovanni Battista Fontana von 1569 gekannt haben kann, verwiesen als wichtigstes Vorbild der von Tizian geschaffenen Landschaftsauffassung. Vergleichen wir die Bäume in beiden Bildern, so sehen wir, daß «das Formenreiche, im Stamm und in der Silhouette stark bewegte, nach allen Seiten Ausladende der Bildung ... hier und dort dasselbe» [63] ist, ebenso ist die kompositionelle Bedeutung der Bäume in beiden Bildern ähnlich. Auch Tizian zeigt eine weite Ferne, die mächtig hinter den gewaltigen Baumriesen zurückweicht. Dieser Ausblick auf die Cenedesischen Berge ist ganz einheitlich gesehen, im Gegensatz zu dem immer noch sehr vielteiligen Mittel- und Hintergrund der komponierten Ideallandschaft Coninxloos. Zu betonen ist jedoch, daß Tizians Altartafel ein Figurenbild ist, in dem die landschaftlichen Elemente die Komposition der Figuren aufgreifen und verstärken, während das Midasurteil eine Landschaft ist, in der die Staffage hinter der von den landschaftlichen Elementen bestimmten Komposition ganz zurücktritt. Die Wiedergabe der Bäume ist in ihrer Gesamtform – wie schon gesagt – sehr ähnlich, in den Einzelformen ist der Niederländer etwas trockener, detaillierter, vielleicht weniger schwungvoll, dafür aber naturnäher.

Bezeichnend für die allgemeine Zeitströmung des Romanismus, für die im letzten Grunde manieristische Einstellung – auch der Landschaftsmaler – ist das Bestreben, eine möglichst allgemeingültige Form, Manier des Baumschlages zu finden, die man dann sozusagen als feste Größe in das Landschaftsbild hineinsetzen kann. Die großen Bäume – es sind fast immer Eichen, die Coninxloo malt – kommen der natürlichen Beschaffenheit sehr nahe, verraten ein sehr genaues Naturstudium, doch auch sie sind einer allgemeinen Gesamtform im Stamm und im Laubwerk unterworfen. Es ist eine Norm, die der Maler allmählich ausgebildet hat, um sie dann in allen seinen Bildern anzuwenden. Den besten Ausdruck findet dieses Bestreben in van Manders Lehrgedicht: Er weist den Maler an, «auf vielerlei Weise (zu) versuchen, nach der Natur oder nach einer schönen Manier fleißig auf Papier mit farbigem Grund Blätter in Aquarell hinzuwerfen, in der Hoffnung, daß man mit der Zeit dazu gelangt», «sich eine richtige und schöne Art des Baumschlages anzugewöhnen». Er schließt diese Anweisungen mit den Worten: «... da scheint die gelehrige Kunst nur ein träumendes Wesen zu sein; denn Blätter, Haare, Luft und Stoffe sind nichts als Geist, und der Geist lehrt sie machen»!

Diese manieristische Haltung der Maler spricht sich im ganzen Bild, in der Art zu komponieren aus, läßt sich aber am besten gerade in kleinen Einzelheiten zeigen: hier offenbart sich die sehr abstrakte Einstellung zum darzustellenden Objekt, zur Natur. Im Mittelpunkt des künstlerischen Interesses steht die Komposition, nicht die Wiedergabe der Natur um ihrer selbst willen, das «imitare» an Stelle des «ritrarre». Uns, die wir die Landschaftsmalerei der späteren Jahrhunderte kennen und deshalb nur allzuleicht mit einem falschen Maßstab an diese früheren Werke herantreten und etwas anderes in ihnen suchen, als das, was die Maler wollten und die Zeit forderte, mag diese Haltung unverständlich und fremd erscheinen. Wir dürfen deshalb aber nicht vergessen, daß gerade auf diesem Wege die Voraussetzungen für die Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts geschaffen wurden. Wir hatten schon im ersten Teil der Arbeit, von der Kunstliteratur ausgehend, versucht, darauf hinzuweisen, wie erst durch diese neue Einstellung, die jetzt die Komposition auch in der Landschaft erhält, sich diese

vom Figurenbild loslösen und zu einem eigenen Bildinhalt werden konnte. Das dort Gesagte können die Bilder selbst am besten erklären und beweisen.

Es bleibt uns nun noch übrig, einige Worte über die Figuren auf dem Bilde Coninxloos zu sagen. Im Vordergrund erscheinen verhältnismäßig große mythologische Gestalten, die dem Bild den Namen geben. Sie sind von anderer Hand gemalt[64]. Diese Figuren stehen ziemlich verbindungslos im Bild, jegliche kompositionelle Bedeutung ist ihnen genommen: sie sind ganz der Landschaft untergeordnet, wirklich nur noch im Bilde, um ihm einen Namen zu geben. All die anderen kleinen Figürchen im Mittel- und Hintergrund: «Volk in allerlei Zeitvertreib», eine «kleine Welt», die «hier zum Pflügen, dort zum Mähen, ... und anderswo zum Fischen, Fahren, Jagen» hingestellt ist, stammen von Coninxloo selbst. Sie sind dazu da, um das Bild zu beleben, das Land «bearbeitet», die «Häuser ... bewohnt» und die «Wege begangen zu machen», sie verschwinden ganz im Gesamteindruck des Bildes, ihnen kommt nicht mehr Bedeutung zu als den Vögeln und Blumen im Vordergrund.

Die Landschaft mit dem Midasurteil ist im Jahre 1588 entstanden; sie fällt also schon in die ersten Jahre von Coninxloos Frankenthaler Aufenthalt. Wir können sie dennoch als den Abschluß seiner ersten Schaffensperiode, die im wesentlichen mit seiner Antwerpener Zeit zusammenfällt, betrachten. Ich kann hier auf die Untersuchungen von Plietzsch über Coninxloos Herkunft und Entwicklung bis zum Beginn seines Aufenthalts in Frankenthal verweisen, denen nichts Wichtiges hinzuzufügen ist. Wir können das Dresdener Bild zum Ausgangspunkt unserer Betrachtungen wählen, denn in dem Midasurteil sind «alle Bestrebungen und Versuche, alle Fortschritte und neuen Erkenntnisse technischer und künstlerischer Art, die Coninxloo während dieser Periode seiner künstlerischen Tätigkeit bis zum Ausgange der achtziger Jahre gemacht hat, ... von ihm ... zusammengefaßt worden»[65]. Wir dürfen jedoch nicht vergessen, daß es das Werk eines Malers ist, der auf dem ersten Höhepunkt seiner künstlerischen Entwicklung steht, der schon eine lange Schaffenszeit hinter sich hat – Coninxloo ist damals 44 Jahre alt.

1585 verläßt Coninxloo seine Heimatstadt Antwerpen, um nach längerem Umherirren in Deutschland eine neue Heimat zu finden. 1587 läßt er sich in Frankenthal nieder. Uns ist kein weiteres datiertes Bild aus der Frankenthaler Zeit erhalten. Das nächste Werk, das mit einer Jahreszahl versehen ist, ist die Waldlandschaft der Galerie Liechtenstein in Wien von 1598. Sie zeigt unseren Künstler auf der letzten und höchsten Stufe seiner Entwicklung, die in seine letzten Lebensjahre in Amsterdam fällt. Wir können jedoch von einzelnen nicht datierten Landschaften, die sehr deutlich den Weg vom Dresdener Midasurteil zu den letzten Waldlandschaften zeigen, mit Bestimmtheit annehmen, daß sie seiner zweiten Schaffensperiode angehören, den Jahren, die er in Frankenthal verbrachte. Auch über das weitere Leben und Schaffen Coninxloos sind wir durch das Buch von Plietzsch über «Die Frankenthaler Maler» sehr gut unterrichtet, so daß wir uns darauf beschränken können, verhältnismäßig kurz nur an einzelnen Bildern, die zum Teil Plietzsch nicht bekannt waren, die weitere Entwicklung zu besprechen.

Die Zeit, die Coninxloo fern von seiner Heimat in der von seinen Landsleuten gegründeten Künstlerkolonie verbrachte, war von entscheidender Bedeutung für sein Schaffen. Die neue Umgebung, die waldigen Höhenzüge des Frankenthaler Landes, bieten dem Maler viele Anregungen und stellen ihn auch vor neue Aufgaben. Plietzsch faßt die Bestrebungen Coninxloos in dieser Zeit mit folgenden Worten zusammen: «Sein Streben nach Schlichtheit und

wahrer Naturauffassung, nach natürlichem Baumschlag und ähnlichen Dingen mehr, das sich aber schon in »dem Dresdener Bilde« geltend macht, dieses Streben bleibt während der folgenden Jahre sein vornehmstes Ziel». Die erhaltenen Bilder zeigen es am besten.

An Stelle der weiten komponierten Ideallandschaft, hinter der – wie wir gesagt haben – noch immer die Weltlandschaft steht, tritt ein Landschaftsbild, das – immer noch komponiert – schon einem begrenzten Ausschnitt aus der Natur näherkommt.

An den Anfang der Frankenthaler Zeit möchte ich eine bisher unveröffentlichte Landschaft mit biblischer Staffage (Christus und der Hauptmann von Kapernaum) setzen[66]. Im Vergleich zu der Landschaft in Dresden ist das Bild sehr vereinheitlicht; es ist sozusagen eine Hälfte der großen Ideallandschaft zum Thema des ganzen Bildes geworden. Der Horizont hat sich etwas gesenkt, das Vorhandensein einer weiten Ferne können wir höchstens noch ahnen, dem Blick ist sie durch die Berge und die großen Bäume des Waldes verstellt; auch die Vordergrundzone ist auf einen ganz kleinen schmalen Landstreifen auf der linken Bildhälfte beschränkt; eine schräge Brücke führt uns über einen Fluß gleich in den Mittelgrund. Die großen Bäume, die auch hier die größte Bedeutung haben und ganz und gar das Bild beherrschen, stehen jetzt mitten im Bilde. Es sind auch nicht mehr einzelne Bäume, die kulissenartig vor dem Dahinterliegenden stehen, sondern es ist der Versuch gemacht, einen richtigen Wald zu geben, der allmählich in die Tiefe verläuft. Die Wiedergabe der Bäume ist im wesentlichen die gleiche. Ein Weg führt uns zu einer Stadt, die sich auf der linken Hälfte des Bildes an den Ufern des Flusses erstreckt. Dahinter erheben sich hügelige Berge. Die Staffagefiguren sind viel kleiner und stehen mehr im Bild. Die Gesamtwirkung ist einheitlicher geworden; die Landschaft kommt einer in der Natur möglichen Ansicht näher. Sehr zu dieser Vereinheitlichung trägt das Motiv des Flusses bei, das dem Maler die Möglichkeit gibt, auf eine mehr natürliche Weise die Gründe gegeneinander abzusetzen und zu verbinden. Es ist wohl kaum nötig, darauf hinzuweisen, daß auch diese Landschaft nicht nach der Natur gemalt ist, sondern aus einzelnen Teilen: dem Wald, der phantastischen Stadt, dem Fluß usw. aufgebaut ist. Die Tiefenwirkung wird in diesem Bild in gleicher Weise durch das Hintereinanderstellen von Licht- und Schattenzonen erreicht.

Wie dieses neue Bildschema weiter ausgebaut und vervollkommnet wird, zeigt die etwas später entstandene Landschaft mit Venus, Adonis und Kupido[67]. Der Aufbau des Bildes ist sehr ähnlich: eine Bildhälfte wird von einer großen Baumgruppe gefüllt, von der sich der Ausblick auf ein weit in die Tiefe sich erstreckendes Tal auf der anderen Bildseite abhebt. Die Mittel jedoch, mit denen dieses Thema hier bewältigt wird, sind vollkommener geworden. Fast alle Hilfsmittel, die bisher als Notbehelf dienten, die Übergänge von einer Bildschicht zur anderen zu motivieren und zu verdecken, sind so gut wie ganz verschwunden: «Es bereitet dem Künstler nicht die geringsten Schwierigkeiten mehr, eine Ebene, die sich weit in das Bild hineinerstreckt, in richtiger Verkürzung darzustellen»[68]. Bei der Gruppe von Eichen am linken Bildrand ist die Verwandtschaft mit den früheren Baumdarstellungen unverkennbar, doch sind sie hier freier und natürlicher angeordnet, so daß zum ersten Male der Eindruck eines wirklichen Waldesdickichts erreicht ist. Besonders beachtenswert ist die Schilderung des Tales: es ist ein Stück Landschaft, wie es Coninxloo in der Umgebung von Frankenthal gesehen haben könnte. Die Burg auf der linken Seite steht sehr schön und natürlich im Bilde und erfüllt zugleich die kompositionelle Rolle eines ausgleichenden Gegengewichts zu der schweren Masse des Waldes rechts. Es zeigt sich an diesem Bilde, wie der landschaftliche Charakter der neuen Heimat dem Künstler zur Anregung wird, wie er dadurch neue Möglich-

keiten findet, seine Landschaftsbilder natürlicher und geschlossener zu gestalten, ohne dabei die Komposition zu vergessen.

Ungefähr in dieselbe Zeit gehört auch die Wald- und Flußlandschaft mit Jagdgesellschaft in Schwerin (Abb. 25). Hier greift Coninxloo ein Thema auf, das ihn dann in allen seinen späteren Werken ausschließlich beschäftigt: die Waldlandschaft. Hier in diesem Bilde nehmen die Bäume einen noch größeren Teil der Gesamtfläche ein. Die linke Seite zeigt einen bis über die Mitte des Bildes hin sich erstreckenden Wald. Ein Weg mit kleiner Jagdstaffage führt uns in das Innere des Waldes hinein. Auch rechts rahmt ein Baum das Bild. Dazwischen erstreckt sich eine waldige Talebene, die ein kleiner Bach durchfließt. Unverkennbar ist bei aller Naturnähe des Waldes und der Ebene das kompositionelle Schema, nach dem das ganze Bild aufgebaut ist, dem sich die Darstellung einer vielleicht wirklich in der Umgebung von Frankenthal gesehenen Landschaft unterordnet: zwei rahmende Gruppen an den Seiten und eine Mittelgruppe, die zwei Ausblicke freilassen – in den Wald hinein und auf die Talebene.

Eng mit diesem Bild hängt eine Waldlandschaft in Frankenthal (Abb. 4) zusammen, die dort als «Flämisch um 1600» ausgestellt ist[69]. Der kompositionelle Rahmen ist noch fester gefaßt, das ganze Bild wirkt dadurch geschlossener und einheitlicher. Die Komposition erfaßt jedoch auch hier nur den Vordergrund: die drei großen Baumgruppen an den beiden Seiten und in der Mitte der Bildfläche bestimmen ganz den Aufbau und die Wirkung des Bildes; sie sind wie ein Versatzstück vor die dahinterliegende Landschaft gestellt, die – sehr reizvoll – in zwei Durchblicken auf ein Bauerngehöft und eine dahinterliegende Stadt und auf einen sumpfigen Weiher im Walde hinter ihnen zurücktritt. Schon in der Landschaft mit dem Midasurteil aus dem Jahre 1588 hatten wir gesehen, wie in den Vordergrund einzelne große Bäume und ein ganz natürlich gesehener Bodenstreifen gestellt werden, die weitgehend den Aufbau des Bildes bedingen, hinter denen die ganze Landschaft mit all ihren vielen «Landschaftsgründen» zurücktritt; Sponsel nennt die Vordergrundschicht «eine Art Interieur im Freien», ein Nahbild, das vor das traditionelle Fernbild gestellt wird[70]. Dieser Eindruck wird in der Waldlandschaft in Frankenthal noch verstärkt. Den beiden seitlichen Baumgruppen entspricht jetzt noch eine mittlere; die Vordergrundzone hat in sich selbst eine größere räumliche Tiefe erlangt, dadurch gewinnt das Nahbild das Übergewicht über das Fernbild; der Ferne fällt nur noch die Rolle zu, die im Nahbild geschaffenen Ausblicke zu füllen.

Die Waldlandschaft steht von nun an im Mittelpunkt von Coninxloos Schaffen. Ein Bild, das uns nur in den zwei Stichen: «Waldinneres mit der Begegnung Jakobs und Esaus» (Abb. 5) und «mit umherwandelnden Paaren»[71], die in der landschaftlichen Darstellung fast genau übereinstimmen, erhalten ist, zeigt in vielem schon große Verwandtschaft mit den spätesten Waldlandschaften, die Coninxloo in seinen letzten Lebensjahren in Amsterdam malte; es kann als deren unmittelbare Vorstufe gelten. Dieses Bild ist nach einem ganz feststehenden Kompositionsschema aufgebaut: «In der Mitte befindet sich ein sumpfiger Weiher oder ein Wiesenplan, dahinter eröffnet eine Lichtung einen Ausblick auf einen See oder ein Dorf. Die Bäume, unter denen die Zahl der Eichen überwiegt, winden sich in leicht gewellten Linien empor. Dabei liebt es der Künstler, je zwei Bäume, die meist gleich hoch sind, eng nebeneinanderzustellen und die Richtung ihres Stammes in ziemlich parallelen Linien zu bilden . . . Da jeder einzelne Baum auf einer Art kleinen Anhöhe steht und ab und zu kräftiges Wurzelwerk zutage tritt, so wird dadurch dem Waldboden eine hügelige Form verliehen»[72]. Die Gesamtwirkung des Bildes ist noch stärker vereinheitlicht, schon allein dadurch, daß

hier zum ersten Male die ganze Bildfläche mit Bäumen ausgefüllt ist; es fehlt der Ausblick auf eine weite Ebene oder ein bergiges Tal, ebenso wie alle phantastischen Zutaten, Burgen, Ruinen usw., verschwunden sind. An diesem Bilde läßt sich besonders gut zeigen, wie jetzt in der Landschaft mit Bäumen komponiert wird, ähnlich wie mit Figuren im Historienbild. Es ist hier mit einzelnen Bäumen und Baumgruppen eine Baumlandschaft aufgebaut. Drei große Stämme und ein abgebrochener Baumstumpf winden sich auf dem vordersten Bildrand in gewellten Linien schwungvoll empor und geben der ganzen Bildfläche ein festes Gerüst; alles andere weicht hinter ihnen zurück; sie bestimmen ganz den Aufbau des Bildes: alle hinter ihnen stehenden Bäume greifen ihren Schwung und Rhythmus auf und wiederholen ihn. Das Waldinnere gewinnt durch diese «Baumsäulen» einen übersichtlichen Aufbau und klare räumliche Gestaltung. Die Einzelformen sind dabei noch natürlicher geworden, im ganzen – besonders im Mittel- und Hintergrund, wo sich die einzelnen Bäume eng zusammenschließen – ist schon etwas von der traulichen Stimmung eines Waldesdickichts erreicht. Wir müssen dabei auch berücksichtigen, daß in der Zeichnung des Kupferstiches alle Linien stärker hervortreten, die einzelnen Teile schärfer gegeneinander abgesetzt erscheinen als im gemalten Bild, wo durch die Farbe alles stärker verbunden ist, ineinander übergeht.

Es sind die ersten Bilder in der niederländischen Landschaftsmalerei, in denen ein einheitliches Motiv zum Thema einer Landschaft geworden ist. Doch der nun schon über fünfzig Jahre alte Künstler begnügt sich nicht mit dem, was hier erreicht ist. In den letzten Jahren seines Lebens, die er in Amsterdam verlebte, entstehen einige Waldlandschaften, die noch weit über die eben besprochenen Bilder hinausführen und überhaupt das Vollkommenste und Fortschrittlichste sind, was die Niederlande in der Zeit um 1600 an Landschaften hervorgebracht haben.

Eine Waldlandschaft im Kunsthistorischen Museum in Wien[73], die erst in den letzten Jahren bekannt geworden ist, ist in vielem noch eng verwandt mit dem uns aus den eben besprochenen Stichen bekannten Waldbild, bedeutet aber schon einen weiteren Fortschritt: der Bildausschnitt ist enger gefaßt, die Bäume haben sich hier schon ganz zu einem schier undurchdringbaren Dickicht zusammengeschlossen; die Staffage ist ganz weggefallen, denn die wenigen kleinen Figuren, die jagend durch den Wald streifen, kann man nicht mit den meist von fremder Hand gemalten mythologischen Gestalten, die auf den früheren Bildern erschienen, vergleichen: sie sind nicht zufällig im Bilde, auch nicht mehr da, um der Landschaft einen Namen zu geben, sondern wachsen ganz aus ihrer Umgebung heraus; kleine Tiere, Vögel und Blumen beleben und verzieren die Bäume und den sumpfigen, üppig bewachsenen Waldboden. Eine sehr starke, geschlossene Stimmung spricht aus diesen späten Bildern Coninxloos, der eine einheitliche, festgefaßte Form entspricht: die sehr natürlich gesehenen Bäume mit ihren starken Stämmen und weitverzweigten Ästen und dichtbelaubten Kronen schließen sich trotz aller scheinbaren Symmetrielosigkeit zu einer fein abgewogenen Komposition zusammen. Den großen Reiz dieser Bilder verstärkt die schöne farbige Behandlung, die Art, wie die abgestuften braunen Töne des Bodens und der Stämme und das Grün des Laubes in wechselndem Licht und Schatten der zwischen die Bäume fallenden Sonnenstrahlen zu einem geschlossenen und ruhigen, farbigen Gesamteindruck zusammenfließen.

All das ist weitergeführt und gesteigert in der ersten Waldlandschaft der Fürstlich Liechtensteinschen Gemäldegalerie in Wien aus dem Jahre 1598 (Abb. 14). Wir schauen hier tief in das Innere eines dichten, dunklen Eichenwaldes; gewaltige knorrige Baumriesen erscheinen im Vordergrund; an sie schließen sich in engen Reihen nach der Tiefe zu kleiner

werdende Bäume an, die allmählich zu einem undurchdringlichen Waldesdickicht zusammenwachsen. Der Eindruck, daß die großen Bäume des Vordergrundes vor die anderen in einer davorliegenden Schicht gestellt sind, ist ganz verschwunden, so natürlich schließt sich das Nahe und Ferne zusammen. Man könnte sagen – um noch einmal auf die vorher verwendete Formulierung zurückzugreifen –, das ganze Landschaftsbild ist jetzt ein «Interieur im Freien» geworden; damit ist zugleich das Verhältnis zu den frühen Bildern gekennzeichnet: das Landschaftsbild ist zu einem einheitlichen und geschlossenen Ganzen geworden. Der Horizont liegt niedriger als in allen vorherigen Bildern, und doch entsteht der Eindruck einer großen räumlichen Tiefe. Der Wechsel von Licht- und Schattenzonen trägt auch hier weitgehend dazu bei, diese Wirkung hervorzurufen, hat jedoch nichts mehr von einem unumgänglichen Hilfsmittel, wirkt vielmehr ganz natürlich: Der Wald ist von den Strahlen der links hinter den Bäumen untergehenden, im Bilde nicht mehr sichtbaren Sonne durchleuchtet. Die letzten schrägen Strahlen fallen seitlich auf die Bäume, welche von der anderen Seite her schon von der einbrechenden Dunkelheit umhüllt werden. Der große Baum am linken Bildrand steht völlig im Schatten, während die entsprechende, etwas tiefer im Bilde liegende Baumgruppe auf der anderen Seite noch in vollem Licht erglänzt. Dadurch wird der Blick gleich von links nach rechts hin in das Bild hineingezogen. Die mittlere, noch weiter im Bildraum stehende Baumgruppe ist wiederum heller beleuchtet, so daß sie den Blick des Beschauers auffängt, um ihn dann nach beiden Seiten in die Tiefe des Waldes zu führen.

Ein wirklicher Ausschnitt aus der Natur ist auch in diesem Bilde nicht gegeben. Die Anregung zu diesem Bild scheint aber doch ein starker und unmittelbarer Natureindruck gewesen zu sein, den der Maler «in einer geläuterten und gesteigerten Weise zum Ausdruck bringt». Er gliedert das Waldinnere «durch eine ganz einfache Komposition» (zwei rahmende seitliche Baumgruppen und eine betonte Mittelgruppe) «und bringt dadurch Ruhe und Übersichtlichkeit in diese Waldlandschaft»[74].

Das letzte Bild Coninxloos, die zweite Waldlandschaft der Liechtenstein-Sammlung aus dem Jahre 1604 (Abb. 13), führt uns an den Rand eines Waldes: Rechts und links sind die Bäume zu einem dichten Wald zusammengeschlossen, der sich zur Mitte hin auflichtet. Zwischen einzelnen gewaltigen Eichenstämmen öffnet sich ein Ausblick ins ferne, freie Land. Während früher, z. B. auf der Schweriner Wald- und Flußlandschaft, der zwischen Bäumen sich auftuende Ausblick auf ein weites, hügeliges Tal sich von den als Versatzstück davorgesetzten Bäumen abhebt und die ganze Landschaft wie aus zwei Teilen zusammengesetzt erscheinen läßt, läuft hier der Waldesboden ganz selbstverständlich in die dahinterliegende Ebene aus: unser Auge kann weit in die Tiefe, bis zu der fernen, in bläulichem Licht aufleuchtenden Erhebung hinschweifen, ohne über viele Stufen und immer neue Absätze springen zu müssen. Alle einzelnen Teile sind auf die Mitte hin gerichtet, die durch den hier zwischen den Baumkronen sichtbar werdenden Himmel, den fernen, blauen Berg und die beiden Pferde im Vordergrund betont wird. Dieses Bild wirkt so einheitlich und schön komponiert, zugleich so natürlich und in seiner schönen, aber gedämpften Farbigkeit so ausgeglichen, daß man unwillkürlich an Bilder des fortgeschrittenen 17. Jahrhunderts denken muß: an Ruysdaels Waldbilder und Poussins Ideallandschaften.

Diese spätesten Waldlandschaften sind das Vollkommenste, was Coninxloo am Ende einer langen Schaffenszeit gemalt hat. Die Natur wird jetzt «in einer klaren, gefaßten, verstandenen Form zur Anschauung gebracht»[75]. Die an der komponierten Ideallandschaft gewonnenen Resultate werden nun auf die Abbildung und künstlerische Deutung der Wirklichkeit über-

tragen. Damit finden die Bestrebungen des Romanismus in der Landschaftsmalerei ihre höchste Erfüllung und zugleich Überwindung. Die Anregung zu diesen Bestrebungen ging von der Kunst Italiens, besonders Venedigs, aus. Von dem «Geist der venezianischen Malerei und von dem Pathos ihrer Landschaften» ist in den späten Waldlandschaften Coninxloos kaum mehr etwas übriggeblieben[76]. An deren Stelle tritt, zum ersten Male in der selbständigen Landschaftsmalerei überhaupt, «ein zwar schüchternes, aber doch ganz persönliches Empfinden für die trauliche Stimmung des Dickichts», wie es Oldenbourg[77] nennt: wir können ruhig sagen Naturgefühl, wie es die Landschaften des fortgeschrittenen 17. Jahrhunderts beseelt.

Wir sehen in Coninxloo den bedeutendsten und am meisten in die Zukunft weisenden Landschaftsmaler des ausgehenden 16. Jahrhunderts. Seine lange und rastlose Entwicklung, die zugleich einen ständigen Fortschritt bedeutet, zeigt dies auf das eindringlichste, ebenso wie die große Wirkung, die er auf fast alle seine Zeitgenossen und Nachfolger ausübte. Selbst der bedeutendste Landschaftsmaler Deutschlands in jener Zeit, Adam Elsheimer, hat sich der Wirkung von Coninxloos Kunst nicht entziehen können. Auf die jüngeren flämischen Maler haben vor allem die Werke aus Coninxloos mittlerer Schaffenszeit gewirkt[78]. Seine letzten Werke blieben zunächst so gut wie ganz ohne unmittelbare Nachfolge. Erst in den Werken der aufblühenden holländischen Landschaftsmalerei finden sie eine ebenbürtige Fortsetzung.

2. Cornelis Molenaer

«Die Kunst der Landschaftsmalerei hätte allen Grund, sehr erzürnt zu sein, wenn ich Cornelis Molenaer von Antwerpen mit Stillschweigen überginge...», so beginnt van Mander seine Lebensbeschreibung eines Malers, der als Generationsgenosse Coninxloos auf eigenen Wegen ebenfalls die komponierte Ideallandschaft zu hoher Vollendung brachte. Van Mander läßt ihm neben Coninxloo das größte Lob unter allen gleichzeitigen Landschaftsmalern zukommen, sowohl wegen der hervorragenden Darstellung von Bäumen und anderen Bestandteilen der Landschaft, wegen der «schönen und malerischen Art, die Blätter wiederzugeben», als auch wegen der Komposition[79].

Cornelis Molenaer wurde um 1540 in Antwerpen geboren. Er soll bei seinem Vater und nach dessen Tode bei seinem Stiefvater gelernt haben. Beide sind uns unbekannt: van Mander nennt den einen unbedeutend, den anderen mittelmäßig. 1564 wird er als Meister in die Gilde seiner Vaterstadt aufgenommen. Gegen 1589 ist er in Antwerpen gestorben. Er soll vor allem landschaftliche Hintergründe für Bilder anderer Künstler gemalt haben.

Es sind nur wenige Landschaften Molenaers bekannt. Dieses mag zum Teil dadurch zu erklären sein, daß er sich vor allem der alten Wasserfarbentechnik auf Leinwand bediente[80]. Das wichtigste uns bekannte Bild ist die große waldige Landschaft mit dem barmherzigen Samariter des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin (Abb. 7). Es ist eine große, komponierte Ideallandschaft, die das Lob van Manders vollauf rechtfertigt. Wir blicken in eine weite, waldige Ebene. Drei Baumgruppen geben dem Bilde eine feste Struktur: es ist von beiden Seiten gerahmt, die Mitte durch ein großes Motiv betont; dazwischen entstehen zwei Durchblicke. Es ist ein uns nun schon häufig begegneter Kompositionsgrundsatz, der aus Italien kommt und von den niederländischen Romanisten sowohl für die Landschaft als auch für Historienbilder sehr oft befolgt wird. Ein ungefähr gleichzeitiges Bild[81] des in Italien tätigen Flamen Paolo Fiammingo zeigt denselben Aufbau. Eine gegenseitige Beeinflussung können

wir kaum annehmen: es ist vielmehr eine Parallelerscheinung, welche uns die gleichen Bestrebungen diesseits und jenseits der Alpen in jener Zeit besonders deutlich vor Augen führt. Bemerkenswert ist, wie völlig frei und natürlich Molenaer diese Kompositionsweise verwirklicht und wie er sie ganz dem Charakter der heimatlichen Landschaft anpaßt. Die einzelnen Bäume stehen frei und natürlich im Bilde, sind zu Gruppen zusammengefaßt, die den Aufbau des Bildes bestimmen. All das Vielteilige, das sonst den Niederländern so leicht in ihren Landschaftsdarstellungen anhaftet, ist hier überwunden zugunsten einer sehr großzügigen Gesamtwirkung. Auch dieses Bild kann uns sehr eindringlich bezeugen, wie die Bestrebungen des Romanismus dazu beigetragen haben, das Landschaftsbild zu vereinheitlichen und damit die Grundlage für die Entwicklung des 17. Jahrhunderts zu schaffen. Die Staffage ist völlig der Landschaft untergeordnet, fügt sich aber gut in das Bildganze ein und belebt es. Die Figuren sind nicht von Molenaer. Glück und Baldaß haben hier die Hand des Martin de Cleve nachgewiesen[82].

Dieses um 1580 entstandene Bild ist sicher das vollendetste und fortschrittlichste Beispiel einer komponierten Ideallandschaft in den flämischen Niederlanden in jener Zeit. Es geht weit über die von Coninxloo in der großen Landschaft mit dem Midasurteil aus dem Jahre 1588 erreichte Stufe hinaus; es steht allerdings am Ende von Molenaers Leben, während Coninxloo noch eine lange Schaffenszeit und eine große Entwicklung vor sich hat.

In Wiener Privatbesitz befindet sich noch ein anderes Bild Molenaers mit Staffagefiguren Martins de Cleve[83]. Die Komposition ist hier noch nicht so ausgeglichen, die Wiedergabe der Einzelheiten noch nicht so vollendet, so daß wir es vor die Berliner Landschaft ansetzen möchten. Interessant ist bei diesem Bilde das starke Hervortreten des sittenbildlichen Interesses. Bilder dieser Art sind für die sittenbildlich verbrämten Landschaftsschilderungen der jüngeren Brueghel u. a. sicher von Bedeutung gewesen.

3. Lukas van Valckenborch

Wir haben schon darauf hingewiesen, daß nicht alle Landschaftsmaler der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in den flämischen Niederlanden die durch die Forderungen und Bestrebungen des Romanismus bedingte Entwicklung mitmachen, sondern ganz in der altertümlichen Tradition befangen bleiben. Sie schließen sich meist an das Schaffen des Bauern-Brueghels an und versuchen seine großartigen Landschaftsschöpfungen in immer neuen kleinen Bildern nachzuahmen.

Besonders bezeichnend sind in dieser Hinsicht die Bilder der älteren Valckenborchs, der Brüder Lukas (um 1540–1625) und Martin (1542–1604), wie wir sie in großer Anzahl im Kunsthistorischen Museum in Wien sehen können: es sind Monats- und Jahreszeitenbilder, Darstellungen von Bauernszenen auf breiten Dorfstraßen, Felslandschaften usw., die sich unverkennbar an Werke des älteren Pieter Brueghel anlehnen, zum Teil sogar nach diesen kopiert sind, wie eine Bauernschlägerei des Lukas van Valckenborch[84].

Die Gebirgslandschaft mit dem Schmelzofen und einem Raubüberfall von Lukas van Valckenborch (Abb. 8) erinnert im Aufbau an Brueghels Berglandschaften: Am linken Bildrand führt ein Weg schräg in die Tiefe, dem das parallellaufende große Bergmassiv auf der anderen Seite entspricht; dazwischen erstreckt sich in der Mitte eine flache Ebene mit einem Gewässer und einem Schmelzofen auf einer Insel; dieser vom Vordergrund aus nach links in die Tiefe auslaufenden Fläche entspricht wiederum ein ganz links zwischen den Bergen sich

eröffnender Ausblick auf eine weite Ferne. Alle Großartigkeit, den ein solcher Bildaufbau bei Brueghel hat, ist hier weitgehend verlorengegangen: die Freude an der Schilderung vieler kleiner Einzelheiten steht bei Valckenborch vor dem Bestreben, den Raum groß, das ganze Bild geschlossen zu erfassen.

Eine kleine Felslandschaft mit der Versuchung Christi in holländischem Privatbesitz[85] zeigt noch deutlicher die Vernachlässigung des Bildaufbaues. Diese Bilder wirken niemals geschlossen, sondern erwecken vielmehr den Eindruck eines ganz zufälligen Ausschnittes, der nach allen Seiten hin beliebig erweitert werden könnte. Dem Maler kommt es vor allem darauf an, die Bildfläche durch die Zusammenschachtelung von möglichst vielen teils phantastischen und seltsamen, teils sehr naturalistischen Einzelheiten interessant und abwechslungsreich zu gestalten und auszufüllen.

Den besten Ausdruck ihrer entwicklungsgeschichtlichen Stellung und ihrer Möglichkeiten findet diese ganze Richtung der Landschaftsmalerei, die wir nur an einem Beispiel, den Werken des Lukas van Valckenborch, besprechen, in den Monats- und Jahreszeitendarstellungen; denn hier zeigt sich am stärksten ihre Gebundenheit in der alten Tradition. Ernst Heidrich sagt über das Winterbild Lukas' van Valckenborch in Wien[86]: «Es ist nicht möglich, bei Bildern dieser Art von »Landschaften« zu sprechen, in dem Sinne, wie das Wort für die Bilder des Gillis van Coninxloo, des Zeitgenossen des Valckenborch, gilt – die rationale Klarheit des Bildbegriffs, die bei diesem erreicht ist, ist hier nicht einmal erstrebt. Vielmehr lebt die mittelalterliche Tradition des Kalenderbildes in diesen Werken fort und geht in ihnen, nach der Aufhebung der Schranken, die der Malerei der Spätgotik gezogen gewesen waren, und nach der Entstehung der neuen weltlichen Malerei des 16. Jahrhunderts, von den Miniaturen auf das Tafelbild über. Noch hat diese Malerei die Regulierung des Bildinhaltes und der Bildform nach den neuen Prinzipien der romanistischen Bildauffassung nicht erfahren . . . Der Maler gibt ein Stück Wirklichkeit, so wie er es gesehen und erlebt hat, mit voller Unbefangenheit und Anschaulichkeit, wobei dann die Menschen zum Bilde ebenso hinzugehören wie die Landschaft. Er gibt nicht das Feste, Unveränderliche, Bleibende der Natur, sondern das Vorübergehende und Flüchtige des Augenblicks, den Wechsel der Jahreszeiten, den ewigen Wechsel der Farben, Stimmungen des Lebens selbst.» Undenkbar sind Bilder dieser Art ohne das Vorbild der Werke Brueghels, und doch wie unendlich weit ist der Abstand von seinen herrlichen Winterbildern! Es wird nur ein ganz bestimmter, beschränkter Teil aus Brueghels Werk unter Preisgabe des ganzen inneren Gehalts aufgegriffen und «rationalisiert», d. h. von diesen Malern für ihren eigenen «kleinmeisterlichen» Gebrauch nutzbar gemacht, verkleinert und auf diesem Wege bis in die letzten Möglichkeiten ausgeschöpft. Unverkennbar ist auch die Abhängigkeit von der alten Tradition noch über Brueghel hinaus bis zu den Kalenderbildern und den Weltlandschaften der ersten Jahrhunderthälfte. Neu ist nur, daß man sich jetzt zum Teil auf einen kleinen, zufälligen Ausschnitt beschränkt, der allerdings ganz im Sinne der alten Tradition wiedergegeben wird: diese Bilder wirken wie ein vergrößerter Ausschnitt aus einer Weltlandschaft.

Für die Entwicklung der Landschaftsmalerei sind die Bilder dieser ganzen Richtung nur von geringer Bedeutung: es wurden höchstens die Mittel, die Wirklichkeit zu erfassen, weiter ausgebildet; die große, alte Tradition der flämischen Landschaftsschilderung wurde auf diesem Wege – wenn auch sehr verflacht – ins 17. Jahrhundert getragen, um hier, mit neuem Leben erfüllt, zu neuer Blüte zu gelangen.

III

DIE NIEDERLÄNDISCH-VENEZIANISCHE LANDSCHAFTSMALEREI

Wir hatten schon die Gelegenheit, auf einen «oltromontano» hinzuweisen, der ganz in Italien lebte und wesentlichen Anteil an der Entwicklung der Landschaftsmalerei hatte: Lambert Sustris von Amsterdam. Eine ähnliche Stellung nehmen wiederum gegen Ende des 16. Jahrhunderts zwei in Venedig tätige Flamen ein: Paolo Fiammingo und Lodovico Pozzoserrato.

Ihre Stellung in der Kunstgeschichte Italiens verdeutlicht am besten die Tatsache, daß Carlo Ridolfi, Venedigs berühmter Künstlerbiograph, unter allen venezianischen Malern sie allein als Landschaftsmaler erwähnt, ihre Werke als einzig und ausgezeichnet lobt[87].

Ihre Herkunft aus Antwerpen und Mecheln sowie ihre große Bedeutung für die Entwicklung der Landschaftsmalerei, die bei der ständigen Wechselbeziehung zwischen Venedig und den Niederlanden auch für ihre Landsleute nicht ohne Einfluß und Folgen war, rechtfertigen ihre Einordnung in die Geschichte der flämischen Landschaftsmalerei.

1. Leben und Werke Paolo Fiammingos

Pauwel Franck, genannt Paolo Fiammingo oder Paolo de'Franceschi, wurde um das Jahr 1540 geboren[88], wahrscheinlich in Antwerpen, wo er 1561 als Freimeister in die St.-Lukas-Gilde aufgenommen wird. In den Jahren 1584–96 ist er dann in den Mitgliederverzeichnissen der Venezianischen Malergilde nachweisbar. Wir müssen annehmen, daß er spätestens zu Beginn der siebziger Jahre nach Venedig ausgewandert ist, da 1573 Gasparo Oselli eine büßende Magdalena nach ihm gestochen hat. Aus der Vita Ridolfis wissen wir, daß Fiammingo in die Werkstatt Tintorettos eintrat, wo er als Gehilfe für Landschaftsmalerei beschäftigt wurde[89]. Im Jahre 1577 muß er schon eine gewisse Selbständigkeit und auch große Anerkennung in Venedig erlangt haben, denn er wurde nach dem Brande des Dogenpalastes dazu berufen, neben seinem Meister ein großes Historienbild für die Sala del Gran Consiglio zu malen[90]. In dieser Zeit scheint Fiammingo aus dem Atelier Tintorettos ausgetreten zu sein und eine eigene Werkstatt gegründet zu haben; Ridolfi berichtet: «Fattosi prattico della maniera Venetiana, si ritirò da per se, facendo tuttauia numero infinito di paesi, ne quali fù molto valoroso.» Von 1580 an liefert er ganze Serien von Bildern an den Freiherrn Hans Fugger nach Schloß Kirchheim, die dieser bei ihm bestellt hat; auch das spricht dafür, daß Fiammingo sich verselbständigt hat. Von 1584 an wird er dann als Meister in den venezianischen Gildenbüchern geführt. Zwischen dem 16. und 20. Dezember 1596 stirbt er in Venedig.

Wir wissen nichts über die Jugendjahre Fiammingos, nichts über seine Entwicklung und sein Schaffen in der niederländischen Heimat. Er gehörte aber sicher zu den Romanisten, denn er zog wie sie auf Wanderschaft nach Italien, um die großen Werke der Italiener kennen zu lernen und sich an ihnen zu schulen.

Das große Historienbild im Dogenpalast sowie einige Altartafeln in Venedig, Schleißheim und Wien zeigen Paolo Fiammingo als einen nicht unbegabten Maler, der ganz unter

dem Einfluß von Tintorettos Figurenbildern steht und über die durchschnittlichen Leistungen der Tintoretto-Schüler nicht hinausragt. Seine Bedeutung liegt ganz auf dem Gebiet der Landschaftsmalerei, auf dem er Hervorragendes leistete: «Ma sopra ogn'altra cosa fù Paolo eccellente nel far de' paesi, quali toccò con si gratiosa maniera, e modo così naturale, che giamai ui gionse Pittor Fiammingo» (Ridolfi). Für sein großes Können spricht allein schon die Tatsache, daß Tintoretto von ihm landschaftliche Hintergründe in seine eigenen Werke malen ließ, ebenso wie der große Einfluß, den er auf viele jüngere Maler, z. B. auch die Bassani, ausübte[91]; nicht zuletzt zeugt davon der große Ruhm, den er sich überall mit seinen Landschaften verdiente, der seine Bilder in viele Sammlungen Europas brachte. Es bleibt das Verdienst Rudolf Peltzers, auf diese Schöpfungen hingewiesen und sie zum ersten Male eingehend gewürdigt zu haben[92]. Fiammingo malt «immerwährend eine fast unendliche Anzahl von Landschaften», sogenannte «capricci» (Ridolfi): «überraschende, neuartige Ideen aus dem Bereich der Mythologie oder Allegorie, die er in einer den Venetianern neuen Art als Landschaften gestaltete»[93]; Landschaften mit größeren oder kleinen Figuren, die die menschlichen Betätigungen, die fünf Sinne, die Jahreszeiten, die Weltteile, Allegorien der Planeten, mythologische und biblische Darstellungen u. v. m. zum Thema haben. In ihm lebt das Erbe seiner Heimat; das Interesse für die Landschaft, das im Norden immer viel stärker und ausgeprägter war als in Italien. Er folgt dabei auch auf diesem Gebiet den Bestrebungen und Forderungen der Romanisten: er sieht in der Kunst Italiens ein bisher unübertroffenes Ideal und ist bestrebt, diesem nachzueifern, es für die Landschaftsdarstellung nutzbar zu machen, eine neue bessere «maniera» zu erlernen. So schafft er Landschaftsbilder – vielleicht die ersten diesseits und jenseits der Alpen –, die in der Wiedergabe der Natur ganz die Forderungen des Romanismus verwirklichen.

Bei der Betrachtung der Werke Fiammingos müssen wir von den Bildern ausgehen, die sich im Besitz des Fürsten Fugger auf Schloß Kirchheim befinden: es sind die einzigen, bei denen die Urheberschaft Fiammingos auch urkundlich gesichert ist. Er lieferte in den Jahren 1580–92 an den Freiherrn Hans Fugger eine ganze Reihe von dekorativen Bildern als Schmuck für dessen neu erbautes Schloß. Noch heute befinden sich zwölf große Leinwandbilder in Kirchheim, die zusammengehören: die vier Weltteile, die menschlichen Tätigkeiten, vier Bilder, von denen zwei «Seegottheiten» und je eins «Waldgegend» und «Hirtenleben» genannt sind[94]. Die Reihe der vier Weltteile läßt sich noch auf Grund der leider nur in Bruchstücken erhaltenen Korrespondenz in der Kirchheimer Bibliothek identifizieren; mehrere der Bilder stimmen genau mit den Beschreibungen, die Ridolfi von Werken Paolo Fiammingos in Venedig gibt, überein[95].

Leider sind gerade die Kirchheimer Bilder nicht vollständig eigenhändige Werke unseres Künstlers. Sie gehen sicher alle auf seine Erfindung zurück, jedoch in der Ausführung machen sich gewisse qualitative Unterschiede bemerkbar. Lill sagt: «Man vermißt überall die Sorgfalt, die Technik ist vollständig anders» in den verschiedenen Bildern. Schon der Besteller tadelte bei Empfang einzelner Bilder heftig ihre Ausführung. Wir müssen annehmen, daß es sich meist um Werke handelt, die Fiammingo selbst entworfen, deren Ausführung er aber größtenteils Werkstattgehilfen überlassen hat. Nur einzelne Bilder scheint er selbst übergangen zu haben. Der Umstand, daß Fiammingo eine Werkstatt innehatte und sich der Hilfe von Mitarbeitern bediente, ist sehr wahrscheinlich bei der großen Anzahl von Bildern, die unter seinem Namen in viele italienische und europäische Sammlungen geliefert

wurden; dafür sprechen auch Inventarnotizen, wie folgende: «una Mascherata – maniera di Paolo Fiamingo»; «un orfeo con animali – scola».

Das eine, «Seegottheiten» genannte Bild in Kirchheim (Abb. 10) zeigt in vielem die niederländische Herkunft Fiammingos. Ähnlich wie auf niederländischen Überschaulandschaften wird auch hier versucht, eine fast unendlich weite Aussicht auf eine Meeresbucht zu geben. In den Vordergrund sind jedoch große, feste Massen gestellt, welche die Ferne weit zurückweichen lassen und zugleich dem ganzen Bild einen festen Aufbau geben. Ein großer Baum in der Mitte teilt das Bild in zwei Hälften; die phantastisch geformten Felsen mit Bäumen am linken Bildrand halten der weiten Ferne rechts das Gleichgewicht. Diese großen Massen im Vordergrunde fassen das ganze Bild zusammen, bestimmen weitgehend seinen Eindruck: alles ist erst von innen aus gesehen und tritt hinter ihnen zurück. Dem Ausblick auf die Meeresbucht mit immer neuen Häusern, Fischerhütten, Bergen, Felsen und ganzen Gebirgsketten in allerweitester Ferne haftet noch etwas Altertümliches an; durch die sehr schöne farbige Behandlung jedoch wird der Eindruck der Vielseitigkeit herabgemindert: die vielen Teile fließen ineinander über und lösen sich in der Ferne allmählich auf. In der malerischen Behandlung des ganzen Bildes spricht sich schon die Schulung an den Werken der Venezianer aus. Die schier unendliche Fülle von kleinen Staffagefiguren und die Freude an der Wiedergabe von tausend kleinen Einzelheiten im Vordergrund mit stillebenhaftem Interesse verraten den Niederländer.

Ein weiteres Bild in Kirchheim, die «Landwirtschaft» aus dem Zyklus der menschlichen Tätigkeiten, ist uns noch in einer zweiten, sehr viel besseren eigenhändigen Fassung (Abb. 11) erhalten, die sich im Besitz des Comm. Italico Brass in Venedig befindet.

Fröhlich-Bum hat dieses Bild, ohne die Kirchheimer Replik zu kennen, Schiavone zugeschrieben[96]. Die Entstehung eines solchen Bildes gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts ist völlig undenkbar. – Der große qualitative Unterschied der beiden Fassungen hat neuerdings Benesch veranlaßt, das Bild der Sammlung Brass dem Gillis van Valckenborch zuzuschreiben[97]: er sieht in diesem Bilde eine verbesserte Kopie des jüngeren Niederländers nach dem Werk Paolo Fiammingos in Kirchheim. Bei dieser Zuschreibung geht Benesch von der Hintergrundslandschaft eines Portraits von Tintoretto (Bildnis eines venezianischen Edelmannes als David[98]) aus, von der er annimmt, daß sie Valckenborch gemalt habe. Wir halten es für sehr unwahrscheinlich, daß Tintoretto den in Italien völlig unbekannten, in Venedig bisher überhaupt nicht nachweisbaren jungen Niederländer dazu herangezogen haben soll, eine Landschaft in eines seiner Bilder zu malen. Die einzige gesicherte Landschaft des Gillis van Valckenborch – eine Zeichnung in Wien[99] – zeigt nicht die geringste Verwandtschaft mit dem Bilde der Sammlung Brass. Schon von hier aus glauben wir die Zuschreibung an Valckenborch ablehnen zu müssen.

Die Unterschiede der beiden Bilder sind sehr groß; das in Venedig ist dem Kirchheimer zweifellos nicht nur «malerisch», sondern in jeder Hinsicht «außerordentlich überlegen»: während in dem einen Bilde die Ausführung sehr schematisch und trocken, ja flüchtig und roh ist, zeichnet sich das andere durch eine sehr lebendige und schöne malerische Behandlung aus; wir brauchen nur einmal die Art der Wiedergabe der Bäume und ihres Laubwerkes zu vergleichen: auf der Kirchheimer Landschaft sind die Äste und die Blätter schematisch und völlig phantasielos in immer gleichen langweiligen «Strähnen» wiedergegeben; im Brass'schen Bilde dagegen schließt sich der Baumschlag in sehr schwungvollen Formen zusammen, die von abwechslungsreichem Leben durchpulst sind. Dieselben Unterschiede machen sich auch im ganzen Aufbau des Bildes bemerkbar. – Wir halten es für undenkbar, daß ein Bild, wie das in Kirchheim, das Primäre sein soll, die originale Erfindung eines bekannten Malers, die dann ein jüngerer, wenig bekannter Künstler kopiert und verbessert hätte (Bild in Venedig); ein umgekehrtes Verhältnis scheint uns wahrschein-

licher, denn das Kirchheimer Bild erweckt ganz den Eindruck einer flüchtigen, ja zum Teil unverstandenen Replik. Der Vergleich der Wiedergabe der Figuren und ihrer Stellung im Raum mag uns noch einmal dies Verhältnis verdeutlichen: während z. B. die Frau rechts in dem einen Bilde sehr natürlich und bewegt sitzt, sich gut in ihre Umgebung fügt und ganz mit ihrer Arbeit beschäftigt zu sein scheint, ist dieselbe Gestalt im anderen Bilde vollkommen unvermittelt im Bild, herausgelöst aus ihrer Umgebung und auch in ihren Bewegungen sehr lahm und akademisch; dasselbe gilt von allen Figuren im Kirchheimer Bild.

Aus all diesen Gründen halten wir das Bild der Sammlung Brass für eine ganz eigenhändige und originale Arbeit Paolo Fiammingos, während wir in der Kirchheimer Landschaft eine nur mäßige Werkstattreplik sehen. Ein Blick auf die anderen Bilder, die uns in Kirchheim erhalten sind, zeigt, daß solch große Unterschiede in der Qualität bei den Arbeiten aus Fiammingos Werkstatt möglich sind. In der Folge der vier Weltteile sind die Bilder «Asien» und «Afrika» sowohl in der Ausführung wie auch in der ganzen Komposition viel besser als die beiden weiteren Bilder «Europa» und «Amerika». Im Bilde «Asien» finden wir in der Hintergrundslandschaft denselben schwungvollen, in runden Formen zusammengefaßten Baumschlag, den wir im Bilde in Venedig bewunderten: dieselbe schöne Beleuchtung der – hier hinter dem Berge untergehenden – Sonne, die die Ränder der Berge und einzelne Teile der Landschaft in leuchtenden Reflexen erstrahlen läßt, während im Bilde «Amerika» dieselbe schematische «strähnige» Art der Laubdarstellung wiederkehrt, die wir in der Kirchheimer Fassung der «Landwirtschaft» sehen. Dabei hat der Besteller, Hans Fugger, auch schon bei Empfang der beiden besseren Bilder («Asien» und «Afrika») ihre Ausführung heftig getadelt; er sagt, sie «sein fürwar von zu groben gemähl»; und «befind sie aber an gemähl vil gröber und ungeschickter als die triumphi delli quatre elementi. Die sein fürwar mit allem vleiss gemalt, das sie menigelich der sie versieht, über diemassen gefallen»[100]. Leider sind nun gerade die von Fugger so gelobten Bilder, die Fiammingo im Jahre 1580 als erste nach Kirchheim lieferte und wahrscheinlich eigenhändig ausführte, verlorengegangen. Auch in den beiden Bildern «Hirtenleben» und «Waldgegend» (Abb. 12), die zu den besten in Kirchheim gehören, aber ebenfalls nur als Werkstattarbeiten zu werten sind, die Fiammingo höchstens selbst übergangen hat, finden wir eine dem Bilde der Sammlung Brass verwandte Art des Baumschlags.

Wir mußten hier so ausführlich auf die Frage der Zuschreibung des Bildes in Venedig («Landwirtschaft») eingehen, da es für das Werk Fiammingos von großer Bedeutung ist. Zugleich bot sich hier die Gelegenheit, einige Worte über die Arbeitsweise Fiammingos, die Tätigkeit seiner Werkstatt zu sagen, Fragen, die für die Zuschreibung von Bildern von grundlegender Bedeutung sind.

Das Bild (Abb. 11) stellt die ländlichen Arbeiten im Herbst dar: In einer schönen Landschaft sind viele Figuren damit beschäftigt, den Acker zu bearbeiten und alles für den kommenden Winter vorzubereiten. Im Vordergrund sehen wir einen Bauern, der den Samen für das nächste Jahr aussät; mehrere Männer fällen Bäume und tragen das Holz weg; im Mittelgrund sind kleinere Figuren damit beschäftigt, zwischen Bäumen ein Haus aus Holz, Stroh und Laub zu bauen; hinter dem säenden Bauern sitzt eine Frau unter einem Baum, an dem sie ein Bündel Flachs befestigt hat, und spinnt; weiter in der Tiefe des Bildes sehen wir ganz kleine Figuren, die teils die letzten Feldfrüchte wegtragen, teils pflügen oder durch den Wald streifen. Die Schilderung der menschlichen Betätigungen auf dem Lande erinnert an die niederländische Herkunft unseres Malers; die vielen Einzelheiten, die Figuren mit ihren Beschäftigungen fallen aus der venezianischen Tradition heraus. Die ganze Landschaft und auch die Figuren sind jedoch gegliedert, gewissen Kompositionsregeln unterworfen: Seitlich ist das Bild von zwei vom Bildrand überschnittenen Bäumen gerahmt; der große säende Landmann rechts im Vordergrund entspricht den beiden Bäumen und den etwas kleiner gesehenen Holzfällern links. Die Gründe sind durch ineinandergeschobene Bodenwellen gegen-

einander abgesetzt, führen aber den Blick über sie hinweg in die Tiefe, «bis weit in die sonnige Ferne, wo ein plötzlicher Gewitterregen über die Arbeitenden hereinbricht und die Bäume im Sturme schüttelt». Was an die niederländische Tradition gemahnt, ist mehr der Inhalt des Bildes; die Mittel der Darstellung sind ganz venezianisch: die Formen der Figuren zeigen die Herkunft Fiammingos aus der «bottega» Tintorettos, die Farben und die malerische Behandlung (Baumschlag!) ist unverkennbar an den Werken der Venezianer geschult.

In zwei weiteren Bildern Fiammingos, «Hirtenleben» und «Waldgegend» (Abb. 12) im Schloß Kirchheim, treten die niederländischen Elemente noch stärker zurück. Sie zeigen, wie sehr der Maler in der venezianischen Malerei aufgeht. Es ist allerdings zu bemerken, daß reine Waldlandschaften, wie diese, etwas völlig Neues in Venedig sind: Bezeichnend ist, daß auch in Venedig ein Nordländer zuerst den Schritt, die Landschaft zu verselbständigen, gewagt hat!

Im «Hirtenleben» führt uns der Maler in eine waldige Gegend im Gebirge. Rechts auf einer Erhöhung erscheint eine Almhütte; im Vordergrund sind Sennerinnen mit Buttern beschäftigt; Schafe und Kühe bewegen sich neben ihnen und beleben den Vordergrund. Auf der linken Bildseite blicken wir in das Innere eines dichten Waldes; Hirten treiben dorthin eine Herde. In der Mitte öffnet sich ein Ausblick auf ein tiefes, weit in die Ferne sich erstreckendes Tal, das von einem Fluß in vielen Windungen durchflossen wird. Hinter und über den Bäumen werden zwischen den Wolken hohe Berge sichtbar.

In der «Waldgegend» nimmt der Wald die ganze Fläche des Bildes ein. Nur in der Mitte lichten sich die Bäume; das Waldesdickicht wird hier von einem breiten Bach, der aus der Tiefe her zum Vordergrund strömt, durchbrochen. In der Ferne erscheinen kaum mehr sichtbare blaue Berge. Rechts im Vordergrund läßt Diana von ihrem Gefolge Netze zum Vogelfang zwischen den Bäumen spannen, während sie selbst ihre Jagdgeräte ergreift, um das Wild, das links im Vordergrund und im Innern des Waldes sichtbar ist, zu jagen.

Unverkennbar ist das kompositionelle Schema, das in beiden Bildern ähnlich wiederkehrt. Die Mitte ist hier und dort durch einen Einschnitt betont: Ein aus der Tiefe heranfließendes Wasser oder ein tiefes Tal, darüber jedesmal der helle Himmel sichtbar wird, teilt die breite Bildfläche in zwei Hälften. Beide seitlichen Teile sind sowohl in ihrer ganzen Masse, wie auch in ihren einzelnen Motiven ganz auf die Mitte bezogen. Die Bäume schließen sich in zwei Gruppen zusammen, die das Bild seitlich rahmen und ihm einen festen Aufbau geben; zur Mitte zu lösen sich diese festen, geschlossenen Massen allmählich auf, die einzelnen Bäume neigen sich zu ihr, ihre laubreichen Kronen schwingen von rechts und links her in den freien Himmel. Im Vergleich zu den beiden zuerst besprochenen Bildern ist hier die Gesamtwirkung noch einheitlicher, die Struktur fester und geschlossener geworden, wie auch die Figuren im Verhältnis zum Ganzen kleiner und der Landschaft ganz untergeordnet sind.

Die Mittel der Darstellung, die malerische Behandlung sind auch hier rein venezianisch. Die Farben stammen von der Palette Tintorettos. Im Vordergrund herrscht ein dunkler, mehr brauner Ton, der sich zur Tiefe zu immer mehr aufhellt, bis zu einem hellen, blassen Grün und Grau. Die Bäume und Felsen heben sich kräftig von dem «mit reichen, atmosphärischen Leben erfüllten, leuchtenden Himmel» ab. Der helle Himmel ebenso wie die bläuliche Färbung der fernen Berge und die in gedämpften Farben gehaltenen Staffagefiguren fügen sich gut in den einheitlichen, das ganze Bild beherrschenden Ton ein: Sie beleben ihn, ohne seine Wirkung zu stören oder zu vermindern.

«Die Behandlung des Baumschlags hat jede niederländische Befangenheit und Kleinlichkeit unter der venezianischen Schulung verloren. In breiten, nach dem Rande zu aufgelockerten

Büscheln sitzt das Laub an den Stämmen, die sich häufig kreuzen und verschlingen»[101]. Diese Bäume können ebensowenig wie die knorrigen Eichen Coninxloos ihre Abhängigkeit von der in Venedig üblichen, von Tizian zuerst geprägten Art der Baumdarstellung (wie wir sie im Petrus-Martyr-Bilde gesehen haben) verleugnen – sowohl in ihrer kompositionellen Bedeutung wie in ihrer malerischen Wiedergabe. Während der in den Niederlanden lebende Maler diese Anregung dazu benutzt, allmählich zu einer möglichst naturgetreuen Schilderung der Stämme und des Laubwerkes zu gelangen, erstrebt Fiammingo eine möglichst schöne, schwungvolle – man könnte beinahe sagen – dekorative Gesamtform, die in allen seinen Bildern wiederkehrt. Hiermit stellt er sich ganz in die Entwicklung der venezianischen Malerei. Ähnlich findet sich der Baumschlag Tizians in den Werken der gleichzeitigen Venezianer weitergebildet[102].

Von den besprochenen Gemälden ausgehend, können wir noch eine ganze Reihe von Bildern in das Werk Fiammingos einordnen. Sehr charakteristisch für die Art seiner Landschaftsdarstellung ist eine bisher unveröffentlichte Zeichnung der Sammlung Witt in London, die Fiocco Paolo Fiammingo zugeschrieben hat (Abb. 17). Rechts im Vordergrund sehen wir auf einer kleinen felsigen Erhöhung mehrere große Bäume, die mit ihren dicken Stämmen und schwungvoll bewegtem Laubwerk das Bild rahmen. Die kleine Erhöhung am rechten Bildrand läuft in einem Bodenstreifen aus, der, fast bis an die linke untere Ecke des Bildes heranreichend, versatzstückartig vor die hügelige Ebene gestellt ist. Den Bäumen rechts entspricht eine tiefer im Bilde stehende Baumgruppe am linken Bildrand. Zwischen diesen festen Massen erstreckt sich eine weite Landschaft mit immer neuen Baumgruppen und hügeligen Bodenwellen bis zu einer in der Ferne sichtbar werdenden Meeresbucht. Ein schmaler Weg führt von links her hinter die vordere, nach rechts zu ansteigende Bildschwelle, an der linken Baumgruppe vorbei in schwungvollen Windungen zu einem merkwürdigen Gebäude, das auf der rechten Bildseite im Mittelgrund zwischen Bäumen liegt. Kontrastreich ineinandergeschobene Bodenwellen führen den Blick weiter in die Tiefe, an einzelnen Hirtenhütten und Gebäuden vorbei zu einer Stadt, die zwischen größeren Erhöhungen an der Meeresküste liegt. Ihr gegenüber, auf der anderen Seite der sich hafenartig verschmälernden Meeresbucht, erhebt sich ein großer Berg; dazwischen und dahinter breitet sich am Horizont der ruhige, flache Meeresspiegel aus. Überall wachsen Bäume, die teils einzeln dastehen, teils sich zu Gruppen zusammenschließen, aus dem welligen Boden empor und verstellen zum Teil den Ausblick in die weite Tiefe. Der Vordergrund ist in einer für Fiammingo sehr charakteristischen Weise mit Tieren, Ziegen und einem Hund, belebt; ein Hirt sitzt vor dem Eingang eines in die Erde eingebauten Stalles oder einer Behausung.

An dieser Zeichnung zeigt sich sehr deutlich, wie sich im Werk Fiammingos die niederländische und die venezianische Tradition zusammenschließen. Der große, fast unendlich weite und von einer Fülle von abwechslungsreichen Einzelheiten belebte Ausschnitt, den die Zeichnung zu umfassen sucht, der sehr hoch liegende Horizont verraten den Niederländer. Die vielen einzelnen Teile, die Raumschichten sind aber fest zusammengefaßt und unterwerfen sich den großen und schwungvollen Linien der Komposition. Hierin zeigt sich die Schulung an den Werken der Venezianer: Die «diagonal hin und her laufende Tiefenbewegung», die Art, wie hier die räumliche Bewegung von einzelnen festen Massen, meist Bäumen, immer wieder aufgefangen wird, um sie dann auf neuen Wegen schräg in die Tiefe zu führen und so den ganzen Raum in wenigen großen Linien zu erfassen und zu gliedern, findet

sich in der venezianischen Landschaftsgraphik, in den Holzschnitten Campagnolas (Abb. 16) und den Werken der venezianischen Landschaftsradierer der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts (Pittoni, Fontana) vorgebildet und ist wahrscheinlich von hier aus angeregt[103]. Auch in der Wiedergabe der Einzelheiten spricht sich der venezianische Einfluß aus: die Bäume und ihr Laub, die Bodenwellen und selbst die Tiere sind in einer verallgemeinernden schwungvollen Manier gezeichnet; die großen Linien der Komposition wiederholen sich in den kleinsten Strichen der Zeichnung der Blätter, des Bodens . . .

Die beiden großen Landschaften des Kaiser-Friedrich-Museums: »Waldlandschaft mit Diana und Nymphen« (Abb. 15) und «Felsige Waldlandschaft mit Pan, Satyrn und Nymphen, Midas und Marsyas» hat Fröhlich-Bum zusammen mit dem schon besprochenen Bild bei Brass in Venedig und einer zweiten Landschaft mit Jägern derselben Sammlung Schiavone zugeschrieben. Die Autorschaft Schiavones scheint uns schon allein der Entstehungszeit wegen unmöglich: es sind Bilder, die sicher nicht vor dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts gemalt sein können und auch nicht von einem Italiener, sondern nur von einem «oltromontano». Eine derartige Verselbständigung der Landschaft ist im 16. Jahrhundert bei einem Italiener völlig unmöglich; auch findet sich nirgends in italienischen Werken eine so große Anzahl von kleinen Figürchen, die ganz zu einer der Landschaft untergeordneten Staffage geworden sind. Peltzer hat zuerst für die Landschaften den Namen Paolo Fiammingo vorgeschlagen; Hadeln und Antal haben diese Zuschreibung bestätigt[104]. Unverkennbar scheint uns die Zusammengehörigkeit dieser drei Landschaften mit den Bildern in Kirchheim sowohl wegen der malerischen Behandlung, der Wiedergabe der Naturformen wie auch wegen der ganzen Art, die Landschaft aufzubauen und zu komponieren. Wir können nur die Feststellung Peltzers: «Wer die Kirchheimer Bilder (vor allem »Waldgegend« und »Hirtenleben«) gesehen hat, wird die Übereinstimmung des warmen, hauptsächlich auf braungrüne Töne gestimmten Kolorits und der flotten, sicheren Pinselführung nicht bestreiten können», bestätigen. Noch schlagender ist die Ähnlichkeit in der Art des Baumschlages und der farbigen und malerischen Behandlung mit dem ersten Bilde der Sammlung Brass (Abb. 11), das ebenso wie die hier aufgezählten Bilder den Anspruch auf vollkommen eigenhändige Ausführung machen kann, während die Kirchheimer Bilder weitgehend als Werkstattarbeiten anzusehen sind.

Die «Waldlandschaft mit Diana und Nymphen» ist ganz in derselben Art wie die «Waldgegend» aufgebaut (Abb. 12, 15). Wir sehen auch hier in einen dichten, geschlossenen Wald; wir finden dieselben hin und her schwingenden Bäume; räumliche Tiefe ist in gleicher Weise gestaltet: der Waldboden ist in gegeneinandergestellte Bodenwellen gegliedert, die mit Bäumen bestanden sind; diese zusammen bilden einzelne Baumschichten, die dann kulissenhaft hintereinandergesetzt sind und so den Blick in die Tiefe führen. Während in der «Waldgegend» in Kirchheim ein aus der Tiefe zum Vordergrund fließender Bach den Wald zur Mitte zu auflichtet und so die breite Bildfläche in zwei Hälften teilt, ist in der Berliner Waldlandschaft die Mitte durch eine große Baumgruppe betont; in gleicher Weise ist die Bildfläche seitlich von überragenden Bäumen gerahmt.

Die zweite Berliner Landschaft führt uns in eine ganz andere Umgebung: eine wilde, bewaldete Gebirgsszenerie; sie ist im ganzen viel phantastischer und in den Farben viel belebter. Man hat deshalb angenommen, daß die beiden als Gegenstücke gedachten Landschaften von verschiedenen Händen gemalt seien. Die malerische und farbige Behandlung ist aber im ganzen so ähnlich, die Pinselführung ganz unverkennbar die gleiche, daß wir diese Annahme

fallen lassen müssen. Die Unterschiede sind durch den anderen Vorwurf, die sehr stark farbige Beleuchtung der untergehenden Sonne bedingt. Der Aufbau ist ganz ähnlich wie im vorigen Bild: drei große Motive sind in den Vordergrund gestellt, die so angeordnet sind, daß sie das Bild seitlich rahmen, die Mitte betonen und zwei Durchblicke in die Tiefe entstehen lassen. Auch diese Landschaft ist ganz auf einen einheitlichen, hier mehr bräunlichen Farbton abgestimmt, der von den feurigen Reflexen der glutrot untergehenden Sonne auf den Bergen und an den Wolken des Himmels belebt wird. Auf ähnliche Farbwirkungen hatten wir schon bei der Hintergrundslandschaft des Bildes «Asien» hingewiesen.

Die Landschaft mit Jägern in der Sammlung Brass (Abb. 18) beherrscht ebenfalls ein sehr schöner, ausgeglichener, einheitlicher Farbton, ein «warmes, bis auf wenige Lichter ganz auf Grün und Braun gestelltes Kolorit». Sie stellt eine waldige Gegend dar mit zahlreichen kleinen Figuren, die teils zu Pferde, teils zu Fuß mit Hunden durch das abwechslungsreiche Gelände streifen und dem überall sichtbar werdenden Wild nachjagen; einige von den Jägern haben sich im Vordergrund unter einem großen, schattigen Baume zu einem Mahle niedergelassen. In dieser Landschaft ist alles noch viel mehr vereinheitlicht und zusammengefaßt; einige große Motive bestimmen ganz den Aufbau des Bildes; alles ist völlig den wenigen schwungvollen Linien der Komposition unterworfen; der Weg in die Tiefe ist ausgeglichener als in allen vorherigen Bildern; alles Vielteilige, das den anderen Landschaften immer noch anhaftete, ist überwunden; die kleinen Staffagefiguren fügen sich ganz in ihre Umgebung und beunruhigen nicht mehr das Landschaftsbild wie etwa in der Berliner Gebirgslandschaft. Aus diesen Gründen möchten wir diese Landschaft an das Ende von Fiammingos Schaffenszeit stellen. Zugleich mit dieser letzten Vereinheitlichung sind auch alle niederländischen Elemente aus dem Bilde verschwunden. Es stellt sich ganz in die venezianische Malerei; für Venedig neu und fremd ist nur – darauf sei noch einmal hingewiesen – die völlige Verselbständigung einer Landschaft, die hier wirklich formal und inhaltlich zu einem geschlossenen, in sich abgerundeten Ganzen geworden ist, das von einem sehr stimmungsvollen Leben durchpulst wird.

Fröhlich-Bum hat in den letzten Jahren wieder ein neues Bild, eine Landschaft mit dem Kampf der Lapithen und Kentauren der ehemaligen Sammlung Schwarz in Wien[105], dem von ihr zusammengestellten Oeuvre Schiavones hinzugefügt. Auch hier handelt es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um ein Werk Fiammingos. Einzelheiten, wie die Bäume und auch die Felsen mit den Bauten, erinnern an Werke Fiammingos in Kirchheim («Seegottheiten» II). Wiederum ist die Natur in einem sehr einheitlichen und großartigen kompositionellen Rahmen erfaßt. Wir könnten uns gut denken, daß Bilder dieser Art auf Rubens, seine «heroischen Landschaften» mit antiker Staffage, gewirkt haben. Sehr großartig sind hier die in wilder Bewegung kämpfenden mythologischen Gestalten erfaßt; auch sie weisen gewissermaßen schon auf Rubens hin.

Die Zusammengehörigkeit aller eben besprochenen Bilder bestätigt auch Benesch, nur daß er sie alle dem Gillis van Valckenborch zuschreiben möchte, von der schon ausführlich besprochenen ersten Landschaft der Sammlung Brass ausgehend. Es scheint uns nicht nötig zu sein, hier noch einmal auf die Frage einzugehen, nachdem wir uns zu Anfang sehr ausführlich mit ihr auseinandergesetzt haben. Es sei nur noch dazu bemerkt, wie sehr erstaunlich es wäre, daß Ridolfi, der ein großes Interesse für die Landschaftsmalerei bekundet, den jungen Valckenborch überhaupt nicht erwähnt, wenn dieser wirklich alle diese für die Landschaftsmalerei Venedigs so bedeutungsvollen Bilder geschaffen hätte.

Zum Schluß sei noch auf zwei weitere sehr wichtige und interessante Landschaftsdarstellungen mit biblischer Staffage verwiesen, die bisher noch nie in diesem Zusammenhange erwähnt wurden, und die wir ebenfalls für Werke Fiammingos halten. Es sind die beiden Landschaften mit der Versuchung Christi und dem Opfer Abrahams (Abb. 19) in Castle Howard[106]. Sie schließen sich gut an die schon besprochenen Werke an. Wir finden wieder denselben für Fiammingo so bezeichnenden Baumschlag, dieselbe Art der Beleuchtung. Auch hier sind große Motive – Felsen und Bäume – kulissenhaft vor das weite Landschaftsbild gesetzt, es fest umfassend und rahmend. Ganz ähnlich wie in der Landschaft mit Jägern sind kleine Figuren und Tiere in die Landschaft gestellt. Im Vordergrund erscheinen größere Figuren, die die Herkunft aus dem Atelier Tintorettos zeigen. Sie lassen sich sehr gut den uns erhaltenen Figurenbildern Fiammingos – etwa der Darstellung des Handels in Kirchheim[107], vergleichen. Die Formen der Felsen, der weite Ausblick erinnern an die beiden, «Seegottheiten» genannten Bilder in Kirchheim.

2. Die Bedeutung und die entwicklungsgeschichtliche Stellung der Landschaften Paolo Fiammingos

Um die Bedeutung der Landschaftsbilder Fiammingos und ihre Stellung in der Entwicklung zu verstehen, müssen wir hier noch einmal auf die Ausführungen über die theoretischen Bestrebungen jener Zeit zurückgreifen. Die Romanisten hatten an den Landschaften der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts auszusetzen, daß «daran in Wahrheit doch die rechte Kunst, das rechte Maß und das rechte Verhältnis sowie Auswahl und klare Verteilung im Raume und schließlich selbst Nerv und Substanz» fehlt. All dies, d. h. die Gesetze einer guten, ausgeglichenen Komposition, fand man nur in der Figurenmalerei Italiens, wo «mit mehr Meisterschaft und gewissenhafter», ja «einzig und allein gut gemalt wird». Man gab zwar zu, daß in den Niederlanden auch gut gemalt werde, aber nur rein technisch, denn man fand, daß «ein paar Striche» eines italienischen Anfängers «vollendeter» seien als die ausgeführten Werke eines großen Meisters jenseits der Alpen[108]. Man sucht nun diese Erfahrungen auch auf die Darstellung der Landschaft zu übertragen, sie für dieses Gebiet nutzbar zu machen.

Dadurch, daß nun für den Maler die Regeln der Komposition ganz im Mittelpunkt des künstlerischen Schaffens stehen, kann er sich von jeglicher inhaltlichen Bindung loslösen; die Landschaft kann in gleichem Maße wie das Historienbild eine schöne «Komposition» sein und damit zu selbständiger Bedeutung gelangen. In den meisten Werken Fiammingos ist auch die Landschaft der einzige Inhalt der Bilder. Der immer sehr reichlich angebrachten Staffage fällt keine kompositionelle Bedeutung zu. Während bisher immer die Figuren – sei es die Historie, sei es aus dem Reich der Mythologie, Geschichte oder Allegorie – das Bild beherrschten, seinen Inhalt und seine Gestalt bedingten, steigen jetzt die mythologischen Gestalten «aus der übergeschichtlichen Sphäre in die Landschaft und in das alltägliche Leben herab und werden zu einem Mittel herabgesetzt, das eine oder das andere zu heben»; sie sind höchstens da, um der Landschaft einen Namen zu geben, sie zu beleben und ihren poetisch stimmungshaften Gehalt zu steigern: «Man mochte glauben, daß der poetische Reiz der Landschaft erhöht werde durch die Poesie, welche dem Mythus eingehaucht ist, und da dieser in eine Zeit hinausweiset, welche aller Geschichte vorangeht, daß von dem magischen

Licht des goldenen Zeitalters, in welchem die Götter mit den Sterblichen verkehrten, einige Strahlen auf das Gemälde fallen möchten»[109].

Die Komposition wird jetzt ganz und ausschließlich von der Landschaft getragen. Während die Landschaftsmaler der vorausgehenden Zeit möglichst viele Teile und kleine Motive, einzelne Teilräume ohne «Kunst», ohne «das rechte Maß und das rechte Verhältnis» sowie ohne «Auswahl und klare Verteilung im Raume» neben- und hintereinanderstellten, zu einem Kompendium von möglichst mannigfaltigen Naturformen zusammenfügten, versucht Fiammingo in seinen Landschaften – den vor allem im Historienbild ausgeprägten Beispiel und den Lehren der Italiener folgend – wenige, große, einheitliche Motive zu erfassen: alle Teile müssen sich dem großen Zuge einer festen und geschlossenen Komposition unterordnen. Die breite Bildfläche erhält eine feste Struktur: Immer sind beide Seiten des Bildes durch große Baum- oder Felskulissen betont und gerahmt; die Bildfläche wird entweder, wie in den Kirchheimer Waldlandschaften (Abb. 12), durch einen sich in der Mitte auftuenden Ausblick in zwei Hälften geteilt, wobei alle Teile auf die Mitte bezogen sind, oder in anderen Bildern, den Landschaften in Berlin (Abb. 15) und in Wien (ehemalige Sammlung Schwarz), wird die Mitte durch ein großes, betontes Motiv hervorgehoben, dem die beiden seitlichen Kulissen entsprechen: so entsteht eine Dreiteilung der vorderen Bildschicht, mit zwei Ausblicken in die Tiefe; in einzelnen Bildern schließlich (Abb. 18, 19) erscheinen nur zwei seitliche große Kulissen, zwischen denen sich eine weite, freie Landschaft erstreckt. Diesen Baum- oder Felskulissen fällt nicht nur die Rolle zu, das Bild zu rahmen, die vorderste Schicht zu umfassen, sie bringen zugleich eine starke diagonale Bewegung und Schwung in den Bildaufbau und ziehen so den Blick des Beschauers in die Tiefe. In diesen großen Bahnen zwischen den einzelnen betonten Motiven fließt der Raum in die Tiefe; einzelne kleinere Baum- oder Felskulissen, die tiefer im Bilde stehen, fangen diese räumliche Bewegung immer wieder auf, um sie auf neuen Wegen weiter in die Tiefe zu führen. Die Gestaltung der räumlichen Tiefe ist dabei im einzelnen oft ziemlich unklar: Ineinanderschwingende Bodenwellen verstellen den Weg und versuchen, den Blick des Beschauers darüber hinweg in die Ferne zu führen, indem sie sich der großen, von Bäumen und Felsen bedingten räumlichen Bewegung einfügen. «Der Aufbau ist in allem schematisch, nach festen Regeln geführt. Es ist eine bemerkenswerte Tatsache, daß diese Regeln aus der figuralen Kunst fertig übernommen sind. Die diagonal hin und her laufende Tiefenbewegung in der Landschaft ist ein häufiges Motiv in den Kompositionen des plastischen Manierismus; wir finden es schon in den dreißiger Jahren bei Rosso und nachher bei Bronzino als Regel», sagt Wilde von den Landschaftsradierungen Giovanni Battista Fontanas[110]. Dasselbe gilt auch von den Werken Fiammingos. Dem ganzen Aufbau des Bildes, vor allem der Tiefenstaffelung, haftet etwas Kulissenhaftes an. Die einzelnen Schichten erwecken den Eindruck von Bühnendekoration, von Theaterkulissen, die, hintereinandergestellt, einen allmählich in die Tiefe sich entwickelnden Raum vortäuschen. Wir halten es für sehr wahrscheinlich, daß in dieser Zeit gewisse Beziehungen zwischen der Landschaftsmalerei und den im 16. Jahrhundert besonders in Italien zu großer Bedeutung und Ausgestaltung gelangenden Bühnendekorationen bestehen; es entspräche ganz dem Charakter der Landschaften[111].

Die Einzelheiten haben sich einer bestimmten, allgemeingültigen «maniera» in der Wiedergabe zu fügen: überall tritt an Stelle des «ritrarre», der getreuen Naturabschrift, das «imitare», das «idealisierende Verfahren». Es kommt nicht so sehr auf die getreue Wiedergabe der Naturformen an, der Maler ist vielmehr bestrebt, schöne und schwungvolle Formen zu

finden, die sich dem Ganzen gut einfügen. Auch hierin sind die Werke der großen Venezianer (Tizian, Tintoretto, Veronese) für Fiammingo das ideale Vorbild, dem er fast bedingungslos folgt.

Peltzer sagt zusammenfassend in seiner Abhandlung über die Werke Fiammingos: «Die Kunst Paolos bewegt sich nicht auf der geraden Bahn der idealen oder heroischen Landschaft, wie sie Annibale Carracci um diese Zeit im Anschluß an Tizian anstrebt und die in Poussin ihren Höhepunkt erreichen sollte. Es fehlt der große Linienzug, dem sich alles unterordnet, die Vergewaltigung der Naturformen zugunsten eines plastisch-formalen Ideals. Das Naturbild wird von dem Flamen Franck der Wirklichkeit gemäß gesehen, voll Bewegung und Leben, aber im einzelnen setzen sich die von der italienischen Kunstauffassung sanktionierten Formen und Vorstellungen durch. Aber in Venedig mußten – anders wie in Rom, wo Paul Brill und Adam Elsheimer ähnliche Wege wandelten – die malerischen Werte in den Vordergrund treten. So entstand ein Mittelding, das man wohl am besten als *romantische Stimmungslandschaft* bezeichnen kann.» Demgegenüber scheint es uns wichtig, darauf hinzuweisen, daß nicht nur im einzelnen sich die sanktionierten Formen und Vorstellungen durchsetzten, daß auch im ganzen der große Linienzug, dem sich alles unterordnet, nicht fehlt: unverkennbar ist in allen Bildern das kompositionelle Gerüst, dem sich alle Formen zu fügen haben. Es tritt vielleicht nicht so stark in Erscheinung, da in Venedig die farbigen und malerischen Werte in den Vordergrund treten – worauf Peltzer mit Recht hinweist – und dazu beitragen, das Ganze geschlossen und einheitlich wirken zu lassen. Leben und Bewegung bringen in weit größerem Maße als die Natürlichkeit – die schwungvollen Formen, mit denen die Bäume und alle anderen Naturformen wiedergegeben sind, die lebendige und bewegte Pinselführung in das Bild.

Was Fiammingo allen Italienern voraushat, ist die Unbefangenheit, mit der er der Natur gegenübertritt, mit der er wagt, sie zum Inhalt großer Bilder zu machen. In seinem Schaffen hat sich die niederländische Herkunft, das landschaftliche Interesse des Flamen mit der «maniera» Venedigs vereinigt; Peltzer nennt es das «glückliche Resultat der Verschmelzung nordischen Naturgefühls mit venezianischem Kolorismus» und – müssen wir hinzufügen – auch mit den von den Italienern ausgebildeten Formen und Gesetzen der Komposition, die es ermöglichen, das Bild zusammenzufassen und alle Teile einem großen Linienzug unterzuordnen. «Con l'acquisto della maniera appressa in Venetia honorà la sua Natione!» sagt Ridolfi.

Die letzten Bilder Coninxloos zeigen in vieler Hinsicht eine gewisse Verwandtschaft im Aufbau mit Bildern Fiammingos. Die Waldlandschaft aus dem Jahre 1598 der Liechtensteinschen Galerie in Wien ist in ähnlicher Weise wie die «Waldlandschaft mit Diana und Nymphen» in Berlin (Abb. 14, 15) von drei großen Baumgruppen geteilt, zwischen denen sich Ausblicke in die Tiefe des Waldes auftun[112]. Auch der Aufbau der Waldlandschaft von 1604 ist in vielem der «Waldgegend» in Kirchheim verwandt (Abb. 12, 13). Es ist nicht ausgeschlossen, daß Coninxloo Bilder des überall sehr bekannten «flämischen Venezianers» gesehen hat[113]. Der Vergleich dieser Bilder zeigt, daß die Regeln und Gesetze der Komposition zu dieser Zeit diesseits und jenseits der Alpen die gleichen waren, daß die Niederländer hierin ganz von der Kunst Italiens abhängig sind. Darüber hinaus offenbart sich aber vor allem besonders deutlich an diesen Bildern, wie verschieden das Verhältnis zur Natur im Norden und Süden ist.

Wir hatten versucht, das Schaffen Coninxloos aus der allgemeinen Zeitentwicklung, aus den Bestrebungen des Romanismus zu verstehen und zu erklären. Wir hatten gesehen, wie er seine Landschaften durch einen gegliederten Aufbau zu vereinheitlichen suchte, wie er auf diesem Wege allmählich am Ende einer langen Entwicklung zu einer für die Niederlande völlig neuen und vorbildlichen Form eines selbständigen und einheitlichen Landschaftsbildes gekommen war: Es sind dies seine späten Waldlandschaften, die ohne die Auseinandersetzung mit den Regeln und Gesetzen des Romanismus, ohne die schrittweise Vereinheitlichung der komponierten Ideallandschaft unmöglich hätten entstehen können. In diesen Bildern fanden die Bestrebungen des Romanismus in der Landschaftsmalerei ihre höchste Erfüllung in den Niederlanden, aber damit zugleich auch ihre Überwindung, denn all die an der komponierten Ideallandschaft ausgebildeten Erfahrungen werden hier nicht mehr zum Aufbau eines phantastischen Idealbildes benutzt, sondern auf die Abbildung der Wirklichkeit übertragen. Damit bekommt das Landschaftsbild einen ganz neuen Sinn, der uns schon in das 17. Jahrhundert führt.

Auch Paolo Fiammingo hat in seinen Werken die Forderungen des Romanismus verwirklicht und ist auf anderen Wegen dazu gekommen, eine neue und vorbildliche Form des Landschaftsbildes zu finden. Mit seinen Werken überschreitet er aber – entwicklungsgeschichtlich gesehen – nicht mehr die Schwelle des 16. Jahrhunderts; er vollzieht nicht mehr jene letzte Wandlung, die Coninxloos späteste Werke schon in das 17. Jahrhundert stellen. Es mag daran liegen, daß er in Italien lebte und ganz in der italienischen Kunstauffassung aufging. Bei dem in den Niederlanden lebenden Künstler kam dagegen das alte heimatliche Erbe, das Streben nach der Erfassung der Wirklichkeit, stärker und immer wieder zum Ausdruck, war eigentlich nie ganz verschwunden: so konnte auch hier eher ein neues, wenn auch noch schüchternes Naturgefühl erwachen, das dann im 17. Jahrhundert die ganze Landschaftsmalerei mit neuem Leben erfüllen sollte.

Coninxloos letzte Landschaften kommen einem Naturausschnitt sehr nahe; die Formen der Natur werden sehr getreu in einer klaren und gefaßten Form zur Anschauung gebracht: der landschaftliche Raum ist ganz geschlossen und einheitlich gesehen. Demgegenüber malt Fiammingo reine Phantasielandschaften, stimmungsvolle, großzügige Wald- oder Gebirgsszenerien («capriccioso nell'inuentioni!» Ridolfi), die zwar auch durch die einheitliche Komposition geschlossen wirken, aber niemals einem Ausschnitt aus der Natur nahekommen.

3. Lodewijk Toeput, gen. Lodovico Pozzoserrato

Der zweite Flame, der gegen Ende des 16. Jahrhunderts sich in Venedig niedergelassen hat, ist Lodewijk Toeput, gen. Lodovico Pozzoserrato oder Lodovico di Treviso. Er stammt nach van Manders Angaben aus Mecheln und ist wahrscheinlich um 1550 geboren. Zu Beginn der achtziger Jahre scheint er nach Venedig gekommen zu sein. Während Fiammingo in die Werkstatt Tintorettos eintrat, um dort zu lernen und als Gehilfe zu arbeiten, scheint Toeput von vornherein eine gewisse Selbständigkeit besessen zu haben. Wir wissen jedenfalls nichts von einer Lehrzeit bei einem der Meister Venedigs. Bald ließ er sich in der kleinen Stadt Treviso bei Venedig nieder, wo er wahrscheinlich eine eigene Werkstatt innehatte. Er starb hier «in männlichem Alter» gegen das Jahr 1610[114]. Er war sowohl auf dem Gebiet des Figurenbildes wie auf dem der Landschaft tätig. Uns interessieren hier in diesem Zu-

sammenhang nur seine Landschaften. Mit ihnen verdiente er sich hohen Ruhm und große Anerkennung in Venedig, ebenso wie in seiner Heimat[115].

In seinen Landschaften tritt viel stärker als bei Fiammingo das niederländische Element hervor. Während dieser vor allem Phantasie-Landschaften malt, hält sich sein jüngerer Landsmann im allgemeinen mehr an das Vorbild der Natur, er malt viele «Portraitlandschaften»; Ridolfi erwähnt unter seinen Werken eine ganze Reihe von «vedute und prospettiue»: eine Darstellung des Brandes des Dogenpalastes, einer Festlichkeit mit der Ausfahrt des Bucintoro, ein Bild «co'spettacoli di alcuni fuochi fatti in Firenze per occasione di nozze», Ansichten vom Gardasee, das Tal der Piave, «umgeben von zahlreichen Bergen und Felsen mit Wasserfällen». Über den Unterschied der beiden flämischen Maler sagt der venezianische Künstlerbiograph: Fiammingo «preualeua nelle cose vicine»; Lodovico dagegen «leistete Hervorragendes in Fernsichten, indem er das Auge mit den Reizen der Luft, in der orangegelbe und rötliche Wolken verstreut sind, mit dem Emporkommen der Morgenröte, mit dem Erscheinen der Sonne befriedigte, indem er Regengüsse, Wirbelwinde und Unwetter darstellte. Auch malte er angenehme Hügel, Berge, Felsen, Laub und Tiere»[116].

Es ist möglich, daß Toeput und Fiammingo zeitweise zusammen gearbeitet haben; dafür spricht ein signiertes Bild Toeputs in Kirchheim, das zu gleicher Zeit wie die Werke Fiammingos in den Besitz des Freiherrn Hans Fugger kam und das auch in den Maßen mit diesen übereinstimmt. Peltzer hat zuerst auf dieses Bild aufmerksam gemacht[117]. Er beschreibt es mit folgenden Worten: «Das Thema der fast drei Meter breiten Landschaft ist der Turmbau zu Babel. Die sehr impressionistische, von Tintoretto inspirierte Malweise, die grünlichbraune Gesamthaltung entspricht der Art Paolos. Hier finden wir nun jene Schilderung von Naturvorgängen, die Ridolfi als eine Neuerung erkannte und rühmte. Über dem Gebirge geht die Sonne auf und sendet ihre Strahlen über eine weite Meeresbucht mit ihren Landzungen, Städten und Schiffen. Ein gewaltiger Luftraum, in dem nicht bloß hier und da einzelne Wolken hängen, sondern der von einheitlichem atmosphärischem Leben erfüllt ist, wird mit malerischen Mitteln wiedergegeben. Demgegenüber geht Toeput im Vordergrund bekanntere Wege. Der Kulissenaufbau, die Betonung der Mittelachse des Bildes durch den in die Wolken ragenden Turm, der Überreichtum an Detail wie überhaupt schon die Wahl dieses bereits den Miniaturmalern geläufigen Motivs offenbart den echten Niederländer, der seine Lust am Mikrokosmos der Natur noch nicht zugunsten der einheitlichen Wirkung unterdrücken kann.»

Bald scheint sich aber Toeput ganz von Fiammingo getrennt zu haben und seine eigenen Wege gegangen zu sein. Er malt Ruinen und Gartenlandschaften mit vornehmen Gesellschaften und daneben auch kleine «Landschäftlein», die besonders beliebt waren und die uns hier in diesem Zusammenhange vor allem interessieren. Ein solches kleines Landschaftsbild ist die Hochgebirgslandschaft mit dem Sturz des Phaeton im Kestner-Museum in Hannover (Abb. 9). Der Aufbau des Bildes ist den Landschaften der Mechelner Schule, etwa des Lukas van Valckenborch (Abb. 8), sehr verwandt. Während aber hier alle Teile einzeln für sich gesehen sind und in hartem Licht gegeneinander abgesetzt im Bilde stehen, ist dort alles durch eine sehr malerische Behandlung verbunden und zusammengefügt. Hierin spricht sich die Schulung an den Werken der Venezianer aus. Es sind eine Fülle von atmosphärischen Erscheinungen dargestellt; vor allem ist die große Menge der Luft berücksichtigt, die zwischen dem ganz nahe gesehenen Vordergrund und den in weiter Ferne erscheinenden Bergen, die in den Wolken verschwimmen, liegt. Dadurch werden, ganz abgesehen von der gesteigerten

farbig-malerischen Wirkung, ganz neue Werte und Mittel für die Landschaftsmalerei gewonnen, die nicht ohne Wirkung auf die Niederländer blieben: Man versucht nun die Landschaft auch mit rein malerischen Mitteln, mit den Farben, zu vereinheitlichen und zu gliedern; es bieten sich so neue Möglichkeiten, den Raum zu erfassen und zu gestalten.

Besondere Beachtung verdient Lodewijk Toeput schon allein wegen der Tatsache, daß er in einem alten Inventar des 17. Jahrhunderts als Meister Joos de Mompers, neben Coninxloo dem bedeutendsten Vertreter der Landschaftsmalerei um 1600 in den Niederlanden, genannt wird[118].

IV

DIE JÜNGEREN FLÄMISCHEN LANDSCHAFTSMALER

1. Jan Brueghel d. Ä.

Eine wichtige Stellung in der Entwicklungsgeschichte der flämischen Landschaftsmalerei nimmt Jan Brueghel der Ältere, Sammet-Brueghel oder Blumen-Brueghel genannt, ein: Seine Werke stehen «als festes Bindeglied zwischen der selbständigen Landschaft der neueren Zeit und der sittenbildlich verbrämten Pieter Brueghels»[119]. Brueghel ist – so umreißt Ludwig von Baldaß in einem kurzen Aufsatz über ihn seine Stellung – «der typische Meister der Jahrhundertwende, der noch zu stark im vergangenen Jahrhundert haftet, um dem neuen ganz anzugehören. Was er schafft, ist im wesentlichen noch Kunst des manieristischen Zeitalters, aber kein Meister in den Niederlanden hat alle letzten Möglichkeiten dieser Epoche so ausgeschöpft wie er»[120]. Er malt Waldlandschaften in der Art Coninxloos und Flußbilder, niederländische Dörfer und Flachlandschaften, phantastische Seebilder und Gebirgsszenerien, und dies alles nebeneinander, oft in denselben Jahren. Jan Brueghel ist kein eigentlich schöpferischer Künstler; sein Talent ist mehr rezeptiver Art: er geht mit offenen Augen durch das Leben, bleibt allen Neuerungen seiner Zeitgenossen aufgeschlossen; er nimmt alles, was es auf dem Gebiet der Landschaftsmalerei in seiner Zeit gibt oder neu entsteht, in sich auf, um es in ungezählten kleinen Bildern zu verwerten und zu wiederholen, wie er auch gelegentlich sich selbst kopiert. Dabei wird er von einer phantasievollen Erfindung und einer ganz hervorragenden malerischen Begabung (rein technisch in der Feinheit und Vollendung der Ausführung jedes einzelnen Bildes) begünstigt. Durch seine Vielseitigkeit und nicht zuletzt durch die große Anzahl seiner Werke war er überall bekannt und hat nachhaltig auf fast alle seine Zeitgenossen in Flandern und in Holland gewirkt.

1568 geboren, war er noch nicht ein Jahr alt, als sein Vater starb. Während sein etwas älterer Bruder Pieter der Jüngere, Höllen-Brueghel genannt, sein ganzes Leben lang die Werke des großen Vaters nachahmte, ging Jan bald seinen eigenen Weg. In seiner frühesten Schaffenszeit, deren Werke für uns noch nicht recht faßbar sind, scheint er sich an das Schaffen seines Vaters angeschlossen zu haben. Dafür spricht die Landschaft mit der Versuchung des heiligen Antonius, die van Puyvelde und Glück als Werk des Bauern-Brueghel veröffentlicht haben. Karl von Tolnai hält dieses Bild – wie wir glauben mit Recht – für eine Erstlingsarbeit Jan Brueghels, die in die 80er Jahre anzusetzen ist[121]. Bald scheint Jan jedoch unter den Einfluß Coninxloos gekommen zu sein. Auf die Werke seines Vaters hat er späterhin nur noch gelegentlich zurückgegriffen. Es ist möglich, daß er noch vor dem Jahre 1586, in welchem Coninxloo Antwerpen verließ, zu diesem in die Lehre ging[122]; wahrscheinlicher ist jedoch, daß die beiden Künstler sich erst später begegnet sind, vielleicht sogar in Frankenthal, das Brueghel auf der Rückkehr aus Italien besucht haben könnte; in seinen Werken finden sich jedenfalls erst in den 90er Jahren Anlehnungen an den Frankenthaler Meister.

Die Landschaft des Rijksmuseum in Amsterdam mit Latona und den lykischen Bauern (Abb. 20) zeigt unverkennbar die Abhängigkeit von Coninxloos Waldbildern. Der ganze Aufbau des Bildes, die Art des Baumschlages ist fast bis in alle Einzelheiten getreu von Coninxloos Waldlandschaft von 1598 in Wien übernommen. Der Vergleich dieser beiden Bilder zeigt uns deutlich den Charakter von Jan Brueghels Schaffen. Die ganze Form ist aus einem anderen Bild übernommen, aber doch sehr phantasievoll und erfindungsreich für den

eigenen Zweck verwandt und zum Teil umgeändert. Die Einzelformen, jedes einzelne Blättchen, jede Pflanze und Blume sind mit unendlicher Genauigkeit und großer Lebendigkeit wiedergegeben: dabei geht der etwas düstere, sehr stimmungsvolle Gehalt von Coninxloos Waldbild ganz verloren, ebenso wie das Schwungvolle des Aufbaus. Während Coninxloos Bild den Blick des Beschauers in die Tiefe des Waldes hereinzieht, ist bei Brueghel die Bildfläche wie mit einem Schleier von schönen farbigen Einzelheiten überzogen, der es dem Beschauer kaum gestattet, auf den vorhandenen Wegen in die Tiefe des Bildes einzudringen, sondern ihn zwingt, schon gleich in der vordersten Schicht zu verweilen und sich an dem bunten, abwechslungsreichen Spiel der Einzelheiten zu ergötzen.

Auch in früher entstandenen Bildern, wie z. B. der Landschaft mit dem heiligen Hieronymus von 1597 in München[122], finden wir Anlehnungen an Coninxloo. Wie in Coninxloos Frankenthaler Bildern nimmt auch hier ein Wald oder eine große Baumgruppe eine Hälfte des Bildes ein, während sich uns auf der anderen Seite ein weiter Ausblick über ein waldiges Tal auf ferne, blaue Berge eröffnet.

Eine andere Landschaft: «Waldweg mit Holzfällern» in Dresden (Abb. 49), zeigt noch dasselbe Kompositionsschema; nur ist es weiterentwickelt: der Wald hat alles Phantastische verloren. Wir sehen einen sehr natürlich wirkenden Weg, der in den Wald hineinführt; auf ihm sind ein paar flämische Bauern beschäftigt, Bäume zu fällen und das Holz auf einen Wagen zu laden. Hier lernen wir den Sammet-Brueghel von einer neuen Seite kennen: In ihm lebt noch das alte niederländische Erbe, die Freude an der sittenbildlichen Schilderung des ländlichen Lebens, die seinem Vater den Namen Bauern-Brueghel gegeben hat. Dieser Staffage fehlt jedoch jede moralisierende oder satirische Bedeutung: sie hat einen rein erzählenden Charakter. Oldenbourg sagt: «Mit unbefangener Beobachterfreude, ohne jede erzählerische Pointe, schildert Brueghel hier das mannigfaltige Treiben der Menschen in der landschaftlichen Umgebung, unerschöpflich an Motiven, die dem alltäglichen Leben abgelauscht sind»[123].

Gerade Bilder dieser Art bilden besonders in den Jahren nach 1600 einen sehr wesentlichen Teil seines Werkes. Ein bezeichnendes Beispiel, das man durch viele andere ersetzen könnte, ist die «Belebte Landstraße» von 1619 in München[124]. Gerade diese Bilder waren von nicht geringer Bedeutung für die jetzt aufblühende holländische Landschaftsmalerei, deren Bestrebungen vor allem auf die anspruchslose Schilderung des heimatlichen Landes gerichtet waren.

Daneben finden wir aber in Brueghels Werk auch viel altertümlicher wirkende Bilder, Ansichten von weiten Meeresbuchten und dergleichen, mit sehr reicher mythologischer oder geschichtlicher Staffage, Landschaften, die ihrem Wesen nach noch ganz in der Tradition des 16. Jahrhunderts stehen. Als Beispiel mag hier die Ansicht einer Hafenstadt, mit Scipio, der dem Allucius seine Braut und die Freiheit zurückgibt, aus dem Jahre 1608 angeführt werden[125]. Dieses Bild zeigt, wie schwer es ist, eine bestimmte zeitliche Ordnung im Werke Brueghels aufzustellen. Wir können zwar im Ganzen eine gewisse Entwicklung erkennen; es werden jedoch immer wieder alte Bildformen aufgegriffen und neben neuen fortschrittlicheren wiederholt.

Zu den schönsten Bildern Brueghels gehören seine Flachlandschaften, die viel großzügiger gesehen sind als alle anderen Werke (Abb. 50). Sie zeigen große Verwandtschaft mit ähnlichen Bildern Mompers, für den Brueghel häufig die Staffagefiguren malte. Es läßt sich kaum entscheiden, wer von beiden die Anregung gegeben hat. Wir müssen diese Bilder im Werke beider Meister als die Frucht einer sehr glücklichen Zusammenarbeit ansehen, wo jeder gebend und nehmend mitgewirkt hat.

Es war unmöglich, in diesem Zusammenhange ein vollständiges Bild von Brueghels Schaffen zu geben. Wir haben nur einige Beispiele gewählt, um wenigstens einen Begriff von seinem reichen und vielfältigen Werk zu geben, das zugleich bezeichnend ist für die vielen Wege und Möglichkeiten, die sich der Landschaftsmalerei in der uns beschäftigenden Zeit in den flämischen Niederlanden boten.

2. Roelant Savery

Roelant Savery ist in vielem dem etwas älteren Jan Brueghel vergleichbar, jedoch fühlbar einseitiger. Er ist uns vor allem durch seine immer wieder wiederholten Orpheus- und Paradiesdarstellungen, seine mit unzähligen Tieren und Vögeln staffierten Bilder bekannt; auf diesem Gebiet kann er als einer der Begründer dieser neuen Bildgattung, der Tiermalerei, gelten. Uns interessieren hier seine selteneren Landschaften.

1576 in Courtrai geboren, hat er auch, wie so viele seiner Landsleute, seine Heimat verlassen und sich in den nördlichen Niederlanden niedergelassen, zuerst in Amsterdam, wo er Gelegenheit gehabt haben mag, Coninxloo kennenzulernen. In den Jahren von 1604 bis 1615 ist er in Prag und Wien in Diensten Kaiser Rudolfs II. tätig. 1616 ist er wieder in Amsterdam nachweisbar. Von 1619 an finden wir ihn als Meister in der Malergilde von Utrecht, wo er 1639 stirbt.

Seine 1604 datierte Waldlandschaft mit Jägern in Wien (Abb. 21) zeigt starken Einfluß Coninxloos. Drei große Bäume und einige Baumstümpfe in der vordersten Bildschicht bestimmen den Aufbau des Bildes, bilden ein festes Gerüst, hinter dem alles andere zurücktritt und sich ihm unterordnet. Der hier einmal angegebene Schwung und Rhythmus wird von den kleineren, tiefer im Bilde stehenden Bäumen, die meist paarweise angeordnet sind, aufgegriffen und wiederholt; in der Mitte erstreckt sich hinter der vorderen Bildschwelle eine weite, in hellem Lichte liegende Tallandschaft: alles ganz in der Art wie in Bildern aus Coninxloos mittlerer Schaffenszeit. Selbst kleine Einzelheiten, wie der Weg, der auf der linken Bildseite über eine kleine Brücke zwischen den Baumstämmen in die Tiefe führt, die bewaldeten Höhen in der Ferne, die Formen der Gebäude, die Wiedergabe des Laubes und die Vegetation am Boden, deuten auf eine sehr eingehende Schulung an Bildern Coninxloos. Dabei ist die Wirkung des ganzen Bildes phantastischer, weniger natürlich, die räumliche Gliederung ungeschickter und kulissenhaft schematisch: in diesem Bild kommt Savery kaum über die von Coninxloo erreichte Stufe hinaus.

Eine andere Waldlandschaft, die uns nur in einem Stich von Aegidius Sadeler bekannt ist, ist einheitlicher gesehen. In diesem Bilde schließt sich Savery ebenfalls an das Vorbild des älteren Meisters an, doch selbständiger und nicht ganz so befangen. Hier ist das von Coninxloo in den beiden Stichen (mit Jakob und Esau; mit wandelnden Paaren) gegebene Schema einer aus einzelnen Bäumen zusammengesetzten Waldlandschaft übernommen und weitergebildet, indem der Ausschnitt verkleinert und vereinheitlicht wird. Wiederum bestimmen einige mächtige Baumriesen im Vordergrund den ganzen Aufbau des Bildes, indem alles Dahinterliegende die hier einmal gegebene dominierende Form in immer neuen Abwandlungen wiederklingen läßt. Dadurch, daß jetzt die Baumgruppen des Vordergrundes ganz an die Seiten des Bildes gestellt sind und alles auf den in der Mitte am weitesten in die Tiefe sich erstreckenden Ausblick in das Waldinnere konzentriert ist, wirkt das Bild einheitlicher und geschlossener. Mit diesem Bild erweist sich Savery «fast noch mehr als Coninxloo als

Vorläufer von Jacob Ruysdael»[126]. Die von Coninxloo geschaffene Form des Waldbildes ist hier ganz – dem Gehalt und auch der Form nach – in die Sprache des 17. Jahrhunderts übersetzt.

Der Einfluß Coninxloos hat jedoch nicht dauernd die Entwicklung Saverys bestimmt. Von Wien aus sandte ihn Kaiser Rudolf II. nach Tirol, um ihn dort die Bergwelt malen und zeichnen zu lassen. Hier werden die Formen der Natur, die schroffen, steilen Felsen, die tiefen Täler und die wilden, phantastischen Bergwälder zu einer neuen, sehr nachhaltigen Anregung für den Maler. Seine Tiroler Skizzenmappen zeigen, wie eingehend sich Savery mit dem Neuen beschäftigt hat. Diese Zeichnungen und auch die Bilder, die er dann danach ausführte – als Beispiel sei die Gebirgslandschaft mit Holzschlägern von 1610 in Wien (Abb. 26) erwähnt – zeichnen sich durch ihre große Naturtreue und dabei zugleich geschlossene Formen aus: das rein geographisch-topographische Interesse drängt die künstlerische Gestaltung, das Streben nach einer schönen, in sich geschlossenen Form des Bildes nicht ganz zurück. Dadurch öffnet sich dem Künstler in dem Vorbild der Natur ein neuer Weg, Landschaften zu malen; die Landschaft bekommt einen neuen Sinn, der ihr neue Bedeutung gibt und dazu beiträgt, sie zu verselbständigen. So finden die Worte Goethes, daß in der Landschaftsmalerei der Übergang aus dem Ideellen zum Wirklichen zum Teil durch Topographien vorbereitet und vollzogen wird, hier ihre Bestätigung.

3. Schüler und Nachfolger Coninxloos

Schon die Werke Jan Brueghels und Saverys haben uns gezeigt, wie Coninxloo auf die Landschaftsmaler der jüngeren Generation gewirkt hat: Wir können sagen, daß fast alle flämischen Landschaftsmaler in der Zeit um 1600 sich mit Coninxloos Werken auseinandergesetzt haben und mehr oder weniger unter seinem Einfluß standen. Es ist dabei bezeichnend, daß sie sich vor allem an die Bilder seiner frühen und mittleren Schaffenszeit anschließen. Nur vereinzelt finden wir, daß die jüngeren Maler seine spätesten Waldlandschaften sich zum Vorbild nehmen. Überhaupt kommen die Nachfolger nur selten über die von Coninxloo erreichte Stufe hinaus; ihr Schaffen wirkt vielmehr wie die Ausbildung und Rationalisierung der von ihm vollzogenen Entwicklung. Es mag daran liegen, daß die theoretischen Forderungen und Bestrebungen der Zeit so stark ausgeprägt waren, daß sich alle Künstler mit ihnen auseinandersetzen mußten. Es scheint, jeder Landschaftsmaler dieser Zeit habe in seinem Werk eine Entwicklung durchmachen müssen, die jener der gesamten Landschaftsmalerei entspricht, und nur so zu einer völligen Erfüllung und damit zugleich Überwindung der Forderungen des Romanismus, wie wir es in Coninxloos letzten Werken gesehen haben, gelangen können; nur wenigen war aber eine so lange, rastlose und ständig fortschreitende Entwicklung beschieden.

Auch hier müssen wir uns damit begnügen, die Entwicklung an wenigen Beispielen zu zeigen:

a) David Vinckeboons

Der 1578 in Mecheln geborene David Vinckeboons kam 1591 nach Amsterdam und stand hier in ständigem Verkehr mit dem 1595 aus Frankenthalt kommenden alten Meister. Die waldige Berglandschaft mit dem Heimzug des Tobias in Dresden (Abb. 22) zeigt die Abhängigkeit von Coninxloo: In gleicher Weise ist eine Bildhälfte mit einem Wald ausgefüllt

und daneben ein Ausblick auf eine freiere gebirgige Landschaft gestellt; wir finden dieselben Bogenbrücken und Waldwege, Burgen und Dörfer wieder, dieselben Bäume und Pflanzen; auch im Aufbau ist dieses Bild Coninxloos Frankenthaler Landschaften, etwa der Wald- und Flußlandschaft in Schwerin (Abb. 25), sehr verwandt. Während jedoch bei Coninxloo der Eindruck der Wiedergabe eines wirklich in der Natur gesehenen Landschaftsbildes aus der Umgebung Frankenthals (besonders das Tal rechts) erweckt wird, wirkt Vinckeboons Bild viel phantastischer, wie ein stimmungsvoller Märchenwald. Dabei sind gewisse Unausgeglichenheiten, die wir im Schweriner Bilde sahen, überwunden: das ganze Bild wirkt geschlossener und einheitlicher. Zur Gestaltung der räumlichen Tiefe bedient sich der Künstler einzelner Schichten und Versatzstücke, die hintereinandergestellt sind.

b) Denis van Alsloot (um 1570 bis um 1626)

Auch der Brüsseler Hofmaler, den wir vor allem aus seinen steifen Wiedergaben festlicher Aufzüge kennen, zeigt sich in einzelnen Landschaften von Coninxloo beeinflußt. Seine Landschaft mit Kephalos und Prokris (Abb. 23) aus dem Jahre 1608 in Wien gehört zu den wenigen Bildern, die sich an dessen Spätwerke anlehnen. Die Abhängigkeit ist unverkennbar, doch ist auch hier alles trockener und schematischer geworden. Das Großartige und Schwungvolle ist ganz verlorengegangen, ebenso wie die große, in sehr leuchtenden Farben gehaltene, ganz unvermittelt im Bilde stehende Staffage (von der Hand des Hendrick de Clerck) einen gewissen Rückfall bedeutet. Ein anderes Waldbild mit der Versuchung Christi, das vor wenigen Jahren aus der Sammlung Sam Hartveld verkauft wurde, schließt sich an frühere Werke Coninxloos an. In diesem Bilde ist, wie bei so vielen der Coninxloo-Nachfolger, das Phantastische und Unwirkliche des Landschaftsbildes auf Kosten der Natürlichkeit betont[127].

c) Peter Schoubroeck und die anderen Frankenthaler Maler

Die meisten Schüler und Nachfolger fand Coninxloo unter den Malern der Frankenthaler Künstlerkolonie, deren Haupt er jahrelang war. Unter ihnen ist Peter Schoubroeck zweifellos der bedeutendste[128]. Wir haben keine urkundliche Bestätigung dafür, daß er zu Coninxloo selbst in die Lehre ging, können es aber mit großer Wahrscheinlichkeit annehmen.

Die Waldlandschaft von 1604 in München (Abb. 24) zeigt im Aufbau und auch in der Wiedergabe des Baumschlages und aller Einzelheiten große Ähnlichkeit mit Bildern wie Coninxloos Wald- und Flußlandschaft in Schwerin (Abb. 25): In gleicher Weise wird das Bild mit zwei seitliche nund einer mittleren Baumgruppe aufgebaut; hinter den großen Baumgruppen öffnen sich in zwei Durchblicken Ausblicke in das Innere des Waldes und die Ferne; der Vordergrund wird mit sehr fein gemalten Vögeln, zwei Hasen und einem Fuchs mit seiner Beute belebt; die Staffagefiguren stehen ganz weit im Bilde; ihnen kommt nicht mehr Bedeutung zu, als den Vögeln und Tieren; im Mittelpunkt der Darstellung steht einzig und allein die Landschaft.

Es ist jedoch bezeichnend, daß bei Schoubroeck das Phantastische des Landschaftsbildes gesteigert ist auf Kosten der Natürlichkeit. Coninxloos Streben ging in der Frankenthaler Zeit darauf hin, ein auch in der Gesamtform möglichst natürliches Landschaftsbild aufzubauen. Seine letzten Werke zeigen, in welchem Maße die Bestrebung verwirklicht wurde. Mit Schoubroeck schließen sich fast alle jüngeren Künstler wohl den Formen von Coninxloos Bildern an, seinen Bestrebungen jedoch folgen sie nicht oder nur in geringem Maße. Die all-

gemeinen Bestrebungen der Landschaftsmalerei sind nicht auf das Abbilden der Natur, sondern auf das Schaffen eines komponierten Landschaftsbildes gerichtet, das in seiner Wirkung phantastisch und stimmungsvoll, in seinen Formen «manieristisch» ist. Nicht die Wiedergabe einer gewissen Naturstimmung steht im Mittelpunkt, sondern eine phantastische oder romantische Stimmung, die von außen her an das Bild herangetragen ist, etwas, was im letzten Grunde von der Historienmalerei herkommt.

Es ist dabei bezeichnend, daß mit dem Zurücktreten der Bestrebungen, die Formen der Natur möglichst getreu und wahr wiederzugeben, das ganze Landschaftsbild natürlich erscheinen zu lassen, vielfach auch die räumliche Gliederung vernachlässigt wird. Coninxloo folgte den Forderungen, die einzelnen Teile der Landschaft zusammenzufassen und den allgemeinen Kompositionsregeln unterzuordnen, versuchte aber zugleich, diese in ein klares räumliches Verhältnis zueinander zu stellen und eine natürlich wirkende räumliche Tiefe zu erreichen, d. h. einen einheitlich gesehenen landschaftlichen Raum, der einem Ausschnitt aus der Natur nahekommt, darzustellen: Damit steht er ganz vereinzelt in seiner Zeit, greift der allgemeinen Entwicklung voraus, überschreitet – wie wir schon sagten – die Schwelle zum 17. Jahrhundert. Die Bilder seiner Schüler und Nachfolger wirken meistens viel flächenhafter: Einzelne Kulissen und Bildschichten sind vielfach in ihren Werken versatzstückartig hintereinandergestellt und täuschen eine räumliche Tiefe vor. Dies bedeutet jedoch nicht ein Zurückfallen in eine längst überwundene Stufe der Landschaftsmalerei: Es ist nicht so, daß die Maler aus einem Nichtkönnen heraus, aus der Schwierigkeit, unzählige Einzelheiten zusammenzufaßen, versuchen den Raum in einzelne Schichten zu staffeln; die Ursache liegt vielmehr in der geschichtlichen Entwicklung, in den Bestrebungen der Zeit: Im Mittelpunkt des künstlerischen Interesses steht jetzt vor allem die Gesamtform des Bildes, die Komposition, eine möglichst schöne und ausgeglichene Gliederung der Bildfläche; die einzelnen Motive, aus denen das Bild aufgebaut ist, werden nach bestimmten vorgefaßten Kompositionsregeln über die Bildfläche verteilt und in Schichten hintereinandergestellt. Dadurch tritt das Bestreben, den Raum natürlich und einheitlich zu erfassen und konsequent zur Tiefe zu gliedern, das bisher fast ausschließlich die Landschaftsmalerei beschäftigt hatte, an zweite Stelle und wird zugunsten der neuen Forderungen, vor allem die Fläche schön zu füllen und zu gliedern, zurückgestellt, von vielen Malern vielleicht sogar etwas vernachlässigt.

Besondere Beachtung findet bei Schoubroeck und einigen seiner Zeitgenossen die Frage der Beleuchtung und der farbigen Behandlung des Landschaftsbildes. Durch die malerische Darstellung aller möglichen auffallenden Lichterscheinungen (auch Nachtstücke und künstliche Beleuchtung) sucht man den phantastisch-stimmungshaften Charakter des Landschaftsbildes zu steigern. Bezeichnend ist, daß diese Fragen zu gleicher Zeit in der Kunsttheorie eine große Rolle spielen.

Entscheidende Anregungen kamen auch hier – besonders in bezug auf die farbige Behandlung – von der Malerei Venedigs, das fast alle «oltromontani» auf ihren Italienfahrten besuchten. Aber noch eine neue Quelle erschloß sich den Niederländern, die ihre Heimat verlassen und in den westlichen Grenzgebieten Deutschlands Zuflucht gefunden hatten: die «spätgotische Landschaftstradition der deutschen Wahlheimat». In den phantastischen Formen, den Beleuchtungseffekten und auch nicht zuletzt in der romantischen Stimmungshaftigkeit der Landschaftsbilder Altdorfers und der Donauschule, der deutschen Landschaftsgraphik, fanden die niederländischen Maler etwas Verwandtes; sie greifen diese neue Anregung gerne auf, um sie für sich im Sinne ihrer Bestrebungen zu verwerten.

Wir haben eine Waldlandschaft zum Ausgangspunkt unserer Betrachtungen über Schoubroecks Werk gewählt, da sie sich dem Thema nach am besten mit den Coninxloo-Landschaften vergleichen läßt. All die besprochenen Eigenschaften finden wir ebenfalls in den anderen Werken Schoubroecks. In der Landschaft mit der Bekehrung Pauli[129] spricht sich der phantastische Charakter von Schoubroecks Bildern besonders deutlich aus – sowohl in den Formen der Felsen und Bäume wie in der eindrucksvoll eigenartigen Beleuchtung: Unvermittelt brechen grelleuchtende Strahlen aus dem dunklen Gewitterhimmel und lassen die Landschaft in einzelnen Streifen phantastisch aufleuchten. Thema und Stimmung dieser Bilder sind meist der Literatur, einer historischen oder poetischen Fabel, entnommen. Es ist dabei bemerkenswert, daß die Staffage oft in den Landschaften der Zeit um 1600 wieder größere Bedeutung gewinnt. Den kleinen Figuren fällt zwar keine beherrschende Rolle mehr zu; sie stehen aber auch meist nicht mehr unvermittelt im Bilde, nur um ihm einen Namen zu geben, sondern fügen sich ganz in die stimmungsvolle Landschaftsschilderung und unterstreichen sie. Die Wirkung der phantastischen Landschaft, die Beleuchtungseffekte, werden für die erzählende Staffage ausgewertet: die Staffage wird auf diesem Wege verlandschaftlicht und die Landschaft dramatisiert.

Die Landschaft mit der Taufe des Kämmerers von 1606[130] zeigt Schoubroeck auf dem Höhepunkt seines Schaffens. Charakteristisch ist wiederum die Phantastik der Berg- und Felsformen und der ganz kulissenhafte Aufbau, die Art, wie mit einzelnen Versatzstücken, die dunkel vor einen helleren, weit zurückweichenden Hintergrund gesetzt sind, die räumliche Tiefe gestaltet wird. Vor allem aber tritt die farbige Behandlung in den Vordergrund und bedingt weitgehend den Gesamteindruck des Bildes: «Das zarte Grün der Bäume des mittleren Versatzstückes bildet mit den rosa Sonnenstrahlen einen feinen und diskreten Farbeneffekt. Ganz bedeutend ist die linke Seite: das Gelb, Rot, Mattlila, Hellblau und Braunrot in der unteren Figurengruppe stimmt zu einem heiteren, hellen Akkord zusammen, der in dem Gelbgrün des Burgabhanges, der allmählich in Grün übergeht, eine gute Fortsetzung findet und in dem Blaugrün des Himmels wirkungsvoll ausklingt»[131]. Eine solche Farbbeschreibung vermag uns nur eine schwache Vorstellung von der Gesamtwirkung zu geben; sie zeigt uns aber ihre völlige Neuartigkeit. Es sind damit ganz neue Werte und Möglichkeiten für die Landschaftsmalerei gewonnen, die nicht ohne Folge für die weitere Entwicklung blieben.

Von den vielen anderen, uns meist nicht faßbaren, in Frankenthal lebenden niederländischen Landschaftsmalern («Frankenthaler Meister») der Coninxloo-Nachfolge, deren Werke uns in fast allen europäischen Sammlungen begegnen, sei nur noch kurz Anton Miron erwähnt. Seine Waldlandschaft mit der Versuchung Christi aus dem Jahre 1607 in Schleißheim[132] zeigt, wie das von Coninxloo übernommene Schema der Waldlandschaft mit wenig Veränderungen, nur sehr verflacht und trocken nachgeahmt wird. Es fehlt alles Schwungvolle, das den Werken Coninxloos zu eigen ist, auch die stimmungsvolle Naturnähe.

4. Frederik van Valckenborch

Gewisse Beziehungen zu Coninxloo oder zumindest zur Frankenthaler Schule zeigen die Werke des sehr merkwürdigen und begabten, bisher wenig bekannten und beachteten Frederik van Valckenborch. Er ist als Sohn des Martin van Valckenborch gegen 1570 in Antwerpen geboren[133]. Vermutlich 1586 wandert sein Vater mit ihm und dem etwas älteren

Bruder Gillis nach Frankfurt aus. Zu Beginn der 90er Jahre reisen die beiden Brüder nach Italien. In den Jahren 1591–92 sind sie in Rom nachweisbar. 1596 bittet der Vater den Frankfurter Rat um das Bürgerrecht für beide Söhne, das sie auch 1597 erhalten. 1602 zieht Frederik dann nach Nürnberg, wo er in den Jahren 1623–25 stirbt.

Eine kleine Waldlandschaft Frederiks in Wien (Abb. 28) zeigt eine gewisse Verwandtschaft mit den Waldbildern Coninxloos und Schoubroecks: Die Formen der Bäume, die Wiedergabe des Laubwerks sind ähnlich; die Art, wie hier die Baumgruppe am linken Bildrande in tiefem Schatten liegt, während der entsprechende Baum auf der anderen Seite in hellerem Licht etwas zurückweicht, wie die hell aufleuchtende Baumgruppe in der Mitte den Blick des Beschauers auffängt und nach beiden Seiten in die Tiefe des Waldes führt, erinnert an Coninxloos Waldlandschaft aus dem Jahre 1598 (Abb. 14). Es ist sehr wahrscheinlich, daß Valckenborch Bilder des Frankenthaler Meisters gekannt hat. Er hat jedoch diese Anregung sehr selbständig verarbeitet, etwas völlig Neues daraus gemacht. Die übernommene Form wird mit einem ganz neuen – man kann sagen – dramatischen Leben erfüllt. Die etwas düstere, aber doch friedliche Stimmung in Coninxloos Waldbild wird ins Phantastische, Gespenstisch-Geisterhafte gesteigert: Ein blauschwarzer, unheimlich dunkler Gewitterhimmel liegt über den Bäumen, die «in geisterhaftem Licht erstrahlen, deren Ast- und Blattwerk elektrische Kräfte durchströmen»; einzelne einsame Wanderer laufen auf den verlassenen Wegen und schmalen Holzstegen, um sich vor dem Gewitter zu schützen. Aber nicht nur inhaltlich ist der Gehalt des Bildes verändert, auch die einzelnen Formen sind bewegter geworden und passen sich der ganzen Stimmung an[134].

Dieselbe Stimmung beherrscht die signierte und auf das Jahr 1605 datierte Landschaft in Amsterdam: Gebirgsschlucht mit Raubüberfall (Abb. 27). Hier erscheint eine wilde Gebirgsszenerie, die in der Phantastik der einzelnen Berg- und Felsformen die Waldlandschaft noch übertrifft. Der Wechsel von Licht und Schatten, Hell und Dunkel ist wieder von größter Bedeutung für die Wirkung und auch für den Aufbau des Bildes.

Die Werke Frederiks van Valckenborch sind bezeichnend für den gerade in der Zeit um 1600 noch einmal aufflackernden Manierismus. Dieser Spätmanierismus erfaßte noch einmal alle Gebiete der Kunst, auch die Landschaftsmalerei, und Frederik van Valckenborch ist einer seiner hervorragendsten Vertreter. Die Bedeutung dieser Landschaften liegt darin, daß in ihnen Geschehen und Form zu einer unteilbaren Einheit zusammengeschlossen ist: die Voraussetzung für das barocke Landschaftsbild.

5. Kerstiaen de Keuninck

«Ein nicht klar zu ermittelnder Künstler, der die phantastische Landschaft im Stil des frühen Jan Brueghel mythologisch verbrämt und damit den frühen Arbeiten Coninxloos naherückt, ist Kerstiaen de Keuninck, von dem sich um die Jahrhundertwende eine Küstenlandschaft mit den «Geißeln der Menschheit» im Genter Museum, eine groß gedachte Gebirgsvedute in Wien und ein paar Waldlandschaften nachweisen lassen», schreibt Rudolf Oldenbourg[135]. Es ist uns gelungen, eine ganze Reihe von Landschaften Keunincks zusammenzustellen, die uns eine genauere Vorstellung von seinem Werk und seinem Schaffen geben können. Besonderes Interesse gebührt Keuninck, weil er neben Jan Brueghel d. Ä., Momper und Tobias Verhaeght zu den wenigen Landschaftsmalern gehört, die in ihrer flämischen Heimat blieben.

Über sein Leben sind uns nur spärliche Nachrichten erhalten. Er stammt aus Courtrai, wo er spätestens gegen 1560 als Sohn des Hendrik de Coninck († 1587) geboren ist. 1577 finden wir ihn in Antwerpen zum erstenmal erwähnt; 1580 wird er als Meister in die St.-Lukas-Gilde aufgenommen und ist von da ab in den Jahren 1585–86, 1589, 1599, 1629–30 in Antwerpen nachweisbar. Ob er in Italien war, ob er überhaupt seine Heimat verlassen hat, wissen wir nicht. Er starb wahrscheinlich im Jahre 1632 in Antwerpen.

Das erste Bild Keunincks, das zu Beginn dieses Jahrhunderts bekannt wurde, ist die Landschaft des Genter Museums[136]. Wir sehen hier eine von Bergen und schroffen Felsen umgebene Meeresbucht. Links im Vordergund steht ein mächtiger Baum, der bis zum oberen Bildrand hin in einen dunklen Gewitterhimmel ragt; hinter ihm erstreckt sich ein weit in die Tiefe gehender Ausblick auf die Meeresküste, wo eine Stadt von den rasenden Wogen umtobt wird; vor diesem Baum ganz im Vordergrund kniet eine büßende Heilige, wohl Magdalena, mit einem Kreuz in den Armen und einem Lamm zu ihren Füßen. Auf der anderen Bildseite erhebt sich eine wilde, steile Felswand mit einigen kleinen, von Sturm und Unwetter zerbrochenen und zerzausten Bäumen und Sträuchern; vor einer tiefen Schlucht erschlägt ein Mann einen anderen; oben auf dieser Felswand steht ein in hellen Flammen brennender Rundbau. Zwischen diesen beiden dunklen Massen, die das Bild rahmend umfassen, erstreckt sich eine hafenartige Bucht, welche zum Hintergrund zu von einem schroffen, hohen Felsen, der zu einer Festung ausgebaut ist, und einem allmählich ansteigenden Berghang begrenzt wird. Zwischen dem Felsen und dem Bergrücken liegt am Ufer der Bucht eine große Stadt. Alle menschlichen Behausungen hat eine vernichtende Feuersbrunst erfaßt: Hell lodern die Flammen aus der Felsenburg, die Türme der Stadt beginnen zu brennen, aus allen Bauten auf dem dunklen Bergrücken flammt gespensterhaft das Feuer, und hohe Rauchsäulen steigen zum schwarzen Himmel empor. Rechts hinter der Felswand scheint die Feuersbrunst am wildesten zu toben; ein flackernder Lichtschein erleuchtet von dort aus geisterhaft hell die Meeresküste. Große Schiffe zerschellen an der felsigen Küste. Überall flüchten Menschen aus brennenden Häusern und gescheiterten Schiffen; voller Entsetzen und Verzweiflung recken die kleinen Figuren ihre Arme gen Himmel. Überall sehen wir Vernichtung und Untergang: Alle Geißeln des Himmels scheinen auf die Menschheit herabgebrochen zu sein.

Seinem Gehalt nach und auch in den phantastischen Formen und Farben ist das Bild Keunincks den Werken des Frederik van Valckenborch vergleichbar. Auch hier entsprechen sich Inhalt (Geschehen, Gehalt) und Form ganz; sie sind zu einer untrennbaren Einheit zusammengeschmolzen. Es entsteht dabei natürlich eine reine Phantasielandschaft: Nur einzelne Elemente, aus denen das Bild sich zusammensetzt, sind der Wirklichkeit entnommen; aber auch diese Formen der Natur sind «zurechtgemacht», ins Phantastische gesteigert, dem Ganzen angepaßt. Für die Entwicklung der Landschaft sind diese Bilder von großer Bedeutung: Die Landschaft bekommt hier einen selbständigen Wert und Gehalt in der zwar sehr phantastischen, vielleicht etwas übertriebenen Stimmung, die sich aber in der Landschaft selbst ausdrückt und von der Staffage nur unterstrichen und verstärkt wird.

Sehr eng an die «Küstenlandschaft mit den Geißeln der Menschheit» schließt sich die Darstellung des Brandes von Troja in Courtrai an, die wir jedoch nicht zu den reinen Landschaften rechnen können.

Von den uns bekannten Bildern Keunincks scheint die Landschaft mit dem Raub des Ganymed in Köln (Abb. 30) die früheste zu sein. Eine steil emporragende zerklüftete Felsmasse, die von einem Schloß gekrönt wird, füllt die eine Hälfte des Bildes. Davor wächst

ganz am linken Bildrande ein mächtiger Baum aus dem Vordergrund empor. Ein anderer Baum daneben ist vom Sturm zerbrochen; seine wenigen grünen Zweige und der zersplitterte Stamm ragen wild in die Landschaft hinein. Nach rechts zu werden die Felsen niedriger, und es öffnet sich dem Blick eine weite, von einem Fluß in vielen Windungen durchflossene Tallandschaft, die von fernen, in den Wolken verschwimmenden Bergen umgrenzt wird. Im Vordergrund sind einige Hirtenhütten und rechts ein umfriedetes Klostergut; in dem weiten Tal sehen wir einzelne Häuser, Kirchdörfer, Schlösser und ganz in der Ferne eine größere Stadt. In dieser weiten Tallandschaft lebt noch etwas von der alten Weltlandschaft, doch ist der weite, von oben her gesehene Ausblick fest zusammengefaßt und in das Bild gestellt, der Komposition untergeordnet. In der Luft schwebt ein gewaltiger Adler, der Ganymed entführt, während ein Hirt erstaunt den Vorgang beobachtet. Diese mythologische Staffage fügt sich gut in das Bild ein, ja sie wächst – könnte man beinahe sagen – «mit organischer Notwendigkeit» aus der Umgebung, der phantastischen Fernlandschaft, heraus. Einzelheiten sind in diesem Bilde sehr gut nach der Natur beobachtet, im ganzen ist es aber eine reine Phantasielandschaft. Der Felsen mit der Burg und auch die Art, wie dieser hinter der mächtigen Baumgruppe sichtbar wird, erinnert etwas an landschaftliche Hintergründe in Dürers Stichen, doch sind die vielleicht entlehnten Formen ins Wilde und Phantastische gesteigert.

Die Felsenlandschaft des Kunsthistorischen Museums in Wien (Abb. 31), deren Zuschreibung durch eine alte Inventarnotiz gesichert ist, bedeutet einen großen Fortschritt in der Entwicklung Keunincks. Das Thema ist ähnlich wie das des vorigen Bildes, nur ist der Ausschnitt kleiner geworden, der Aufbau geschlossener. Die Baumgruppe links und die Felsen rechts fassen das Bild fest zusammen. Hinter dem dunklen Vordergrund, zwischen den Bäumen und Felsen, öffnet sich auch hier ein weiter Ausblick in ein tiefer gelegenes Tal und auf ferne hohe Berge. Doch diese Ferne, auf die wir herabblicken, ist einheitlicher geworden, vor allem in der malerischen Behandlung nicht mehr so detailliert gesehen, sondern in schwungvollen großen Linien und Farbflächen wiedergegeben. Die Formen der Natur sind gleich phantastisch geblieben. Dieses sehr wirkungsvoll und großzügig aufgebaute Bild, das zu den besten Landschaften Keunincks gehört, stellt sich würdig neben die großartigen Berglandschaften Mompers. Sehr schön ist die farbige Behandlung und Beleuchtung. Das ganze Bild ist in drei scharf gegeneinander abgesetzte Schichten gegliedert: den dunklen braungrünen Vordergrund, den hellen lichtgelbgrünen Mittelgrund und die wiederum dunklere blaugrüne weiteste Ferne, die allmählich in den Himmel übergeht. Das alte Schema der farbigen Dreiteilung ist hier geschickt als Beleuchtungseffekt ausgenutzt und bekommt damit einen neuen Sinn: Viel stärker als die farbige Abstufung wirkt der Wechsel von Licht und Schatten, von hellen und dunklen Zonen. Bezeichnend für Keuninck ist die Felsschlucht mit dem Wasserfall auf der rechten Seite, die merkwürdig weißlich leuchtenden Sträucher und Baumstümpfe und die über dem Wasser fliegenden Fischreiher – Einzelheiten, die sich auf fast allen seinen Bildern wiederholen.

An die Wiener Landschaft schließen sich noch mehrere phantastische Felslandschaften an. Eine Hochgebirgslandschaft mit einem Jäger in Braunschweig galt früher als Werk Vinckeboons, ist aber unbedingt Keuninck zuzuschreiben. Es begegnen uns dieselben von Wind und Unwetter zerbrochenen und zerzausten Bäume, dieselben schroffen, phantastischen Felsen und Bergformationen mit Schlössern und Burgen, dieselben Felsschluchten mit Wasserfällen und darüber fliegenden Reihern und anderen Wasservögeln und dieselben weißlich aufleuchtenden Sträucher und Pflanzen, einem für Keuninck besonders charakteristischen

handschriftlichen Merkmal. Der ganze Aufbau des Bildes ist sehr ähnlich: Hier ist nur der große, bewachsene Felsen ganz in die Mitte des Bildes gerückt, so daß zwei Durchblicke in ein weites Bergtal und auf einen sich den Berg hinaufschlängelnden Weg entstehen. Der Jäger links im Vordergrund steht sehr natürlich in der Umgebung. Bezeichnend für den wilden, unheimlichen, dem Menschen feindlich gegenüberstehenden Charakter der Landschaft ist die Schlange, die sich um den Fuß des Jägers windet und ihn sticht, während er, ebenfalls wie der ihn begleitende Hund, den Blick nach oben wendet zu einem kleinen Vogel in den Zweigen des Baumes, auf den er zielt.

Ein sehr ähnliches Bild befand sich 1927 in der Sammlung Hartveld, doch läßt sich nicht nach der Photographie entscheiden, ob es ein eigenhändiges Werk Keunincks ist oder eine Nachahmung. Unverkennbar ist jedoch der enge Zusammenhang mit seinen Felslandschaften.

Eine andere Berglandschaft, die mit dem vollen Namen Keunincks signiert ist, wurde 1925 als Alexander Keirincx in der Auktion Coray Stoop versteigert und gelangte in den Besitz des Brüsseler Museums[137]. Dieses Bild hängt auch noch eng mit den eben besprochenen Felslandschaften zusammen, scheint aber etwas später entstanden zu sein. Jedenfalls ist hier die Baumgruppe am linken Bildrand weiter in das Bild hereingerückt und nimmt einen größeren Raum ein. Damit führt es uns zu der ebenfalls signierten und auf das Jahr 1610 datierten Landschaft im Besitz des Herrn Dr. Fritz Brockhaus in Leipzig (Abb. 32). In diesem Bild nimmt eine große Baumgruppe die ganze linke Bildhälfte ein. Auf der anderen Seite sehen wir einen merkwürdigen, schloßartigen, großen Bau, hinter dem sich ein flacher, hügeliger Berg erhebt, der weit in der Ferne von einem Schloß gekrönt wird. Genaues Studium der Natur verraten die großen Bäume und der sehr schöne Durchblick auf ein in der Ebene liegendes Kirchdorf. Überhaupt ist das Bild in seiner ganzen Form natürlicher geworden; es könnte fast eine in der Natur gesehene Gegend sein. Dem widerspricht allerdings eine zweite, scheinbar etwas früher entstandene Fassung desselben Bildes in Brüssel[138]. Hier erheben sich hinter dem flachen Bergrücken phantastische Felsen, ein wildes, fernes Hochgebirge. Auch in dem im ganzen ruhiger und natürlicher wirkenden Bild in Leipzig lebt noch etwas von der phantastischen Stimmung, die bisher so stark in allen Bildern Keunincks ausgesprochen war; man braucht nur einmal die einsame, von Bäumen und Sträuchern wild umwachsene Holzhütte rechts im Vordergrund zu betrachten.

In ungefähr dieselbe Zeit gehört die große Landschaft des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin. Obwohl die dargestellte Gegend ruhiger und natürlicher geworden ist, spricht sich in der Landschaft doch auch wieder etwas von dem unheimlichen wilden Leben der Natur aus. Es findet seinen Ausdruck in der phantastischen Beleuchtung, in der Art, wie das Licht der Sonne die Wolken eines abziehenden Gewitters in einzelnen Strahlen durchbricht und einzelne Häuser, Bäume, Sträucher und Landstreifen in hellem Licht unheimlich und beinahe geisterhaft aufleuchten läßt, während andere in tiefem Schatten liegen, ebenso wie in der Staffage: dem Teufel, der Unkraut sät, während die Bauern unachtsam schlafen.

Die ganze Phantastik der frühen Felslandschaften lebt noch einmal in der Landschaft mit Holzfällern und Tobias mit dem Engel in Freiburg i. Br. (Abb. 33) auf. Doch ist hier die ganze Form des Bildes sehr vereinheitlicht, auf ein großes, dominierendes Motiv beschränkt. Es ist ein Bild, das seiner Form nach schon ganz dem 17. Jahrhundert angehört. Wir können hier besonders deutlich sehen, wie auch Keuninck in seinem Schaffen allmählich die Entwicklung der gesamten Landschaftsmalerei mitmacht.

In demselben Jahre wie die Leipziger Landschaft – 1610 – entstand die Waldlandschaft des

Wallraf-Richartz-Museums in Köln (Abb. 34). Hier führt uns der Maler in die «lauschige Stille des grünen Waldesdickichts . . ., wo reiche Beute dem Jäger winkt und eine Wasserburg wie ein verwunschenes Schloß aufragt». Sehr schwungvoll und großartig ist hier die Waldlandschaft gesehen; mit demselben intensiven Leben und derselben Unmittelbarkeit wie einst die Phantastik der Berg- und Felswelt ist hier von dem gereiften Künstler die ruhige Stille des Waldes erfaßt. Ohne jegliche Schwierigkeit wird der Blick in die Tiefe des Waldes geführt, die durch das von links her einfallende Licht in einzelnen Licht- und Schattenzonen sehr wirkungsvoll gegliedert und belebt wird. Mit diesem Bilde hat Keuninck neben Coninxloo die vollendetste Form der Waldlandschaft in der flämischen Malerei des beginnenden 17. Jahrhunderts geschaffen. Es ist möglich, daß Waldbilder Coninxloos oder der Frankenthaler Schule ihn zu diesem, in seinem Werk bisher unbekannten Thema angeregt haben. Es wäre jedenfalls nur eine sehr allgemeine äußere Anregung gewesen. Die einzelnen Formen der Bäume, des Laubwerkes . . . finden wir schon in seinen früheren Werken vorbereitet, ebenso wie die ganze Art des Aufbaues und den künstlerischen Gehalt; alles ist nur weiter entwickelt und vervollkommnet.

Eine andere Landschaft[139], die den Zaubergarten der Armida darstellt, befaßt sich ebenfalls mit dem Thema der Waldlandschaft (Abb. 29). Auch hier ist die Gestaltung der räumlichen Tiefe ohne jegliche Schwierigkeit bewältigt, das ganze Bild geschlossen und einheitlich gesehen. Wir stellen dieses Bild, das vielleicht schon etwas vor der Kölner Waldlandschaft entstanden ist, an das Ende unserer Betrachtungen über Kerstiaen de Keunincks Schaffen, denn in ihm scheint sich uns der Charakter von Keunincks Werken besonders klar zu offenbaren, und darüber hinaus Gehalt und Möglichkeiten der Landschaftsmalerei jener Zeit, die noch in den Formen und Bedingungen des Spätmanierismus verwurzelt ist und dabei doch schon die barocke Landschaft, wie sie bei Rubens in den flämischen Niederlanden zur höchsten Blüte gelangte, unmittelbar vorbereitet.

Die Landschaft ist nicht mehr Bühne oder Schauplatz einer menschlichen Handlung, auch nicht mehr die Kompilation vieler verschiedener Teile, sondern – um noch einmal auf die Formulierungen der Einleitung zurückzugreifen – ein geschlossenes Ganzes, das seinen «Sinn in sich selbst findet»; sie ist zu einer Einheit zusammengefaßt, die durch ein «vielleicht optisches, vielleicht ästhetisches, vielleicht stimmungsmäßiges Fürsichsein» bedingt wird. Erst dadurch und nur durch die Verwirklichung dieser Forderungen konnte die Landschaft endgültig zu einem autonomen Bildinhalt und Thema, die Landschaftsmalerei zu einer selbständigen und anerkannten Bildgattung werden.

Coninxloo hat als erster in den Niederlanden diese Forderungen in seinen spätesten Werken erfüllt, indem er die an der komponierten Ideallandschaft gewonnenen Resultate auf die Abbildung und künstlerische Deutung der Wirklichkeit übertrug, die Natur «in einer klaren, gefaßten, verstandenen Form zur Anschauung» brachte. Andere, meist jüngere Landschaftsmaler des Romanismus – Frederik van Valckenborch, Keuninck – fanden die innere Geschlossenheit des Landschaftsbildes in einem mehr «stimmungsmäßigen Fürsichsein»: Es handelt sich in ihren Landschaften nicht um die Wiedergabe einer bestimmten landschaftlichen Gegend, um die Erfassung der «Natur» – sie sind vielmehr bestrebt, das Landschaftsbild mit einem einheitlichen Leben, einer starken Stimmung zu erfüllen, es zu dramatisieren. Es ist dabei natürlich auch hier die Voraussetzung, daß das Landschaftsbild in seiner äußeren Form zwar nicht natürlich, aber einheitlich gesehen ist. Diese Stimmung, der innere Gehalt der Landschaft, hat allerdings nichts mit romantischem Naturgefühl, wie es erst gegen Ende des

18. und im 19. Jahrhundert die Landschaften belebt, zu tun, es hat einen mehr erzählenden, poetisch-literarischen Charakter. So ist es bezeichnend, daß das Thema unseres Bildes der Literatur[140] entnommen ist. Es wird jedoch nicht mehr eine Historie, eine poetische oder mythologische Fabel «illustriert», wobei die Landschaft die stimmungsvolle Umrahmung wäre, sondern die Landschaft steht im Mittelpunkt der Darstellung; nicht Armida, sondern der verzauberte Garten, der nächtliche Wald und der aufgehende Vollmond, der gespenstisch eine Kirche und ein Schloß mit vier Türmen beleuchtet, sind der Inhalt des Bildes.

Hans Hupp sagt zusammenfassend in einem kurzen Aufsatz über die beiden Kölner Landschaften Keunincks: «Über diesen flämischen Landschaften des ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts liegt ein eigentümlicher Reiz. Seltsame Felsgebilde wachsen empor. Phantastische Lichtstimmungen spielen darüber hin. Ausblicke öffnen sich in lockende, sonnenbeglänzte Weiten. Und daneben dann die stille Traulichkeit einer alten Häusergruppe und die friedliche Ruhe eines ländlichen Klosters . . ., die lauschige Stille des grünen Waldesdickichts . . .

»Selbstverständlich sind es Phantasiegebilde, die so entstehen, erfüllt mit dem ganzen Reichtum von Formen und Farben, die die »Welt« den Künstlern bot, gleichsam Traumlandschaften, in denen eine unruhig drängende und suchende, immer neue Formen und Gestaltungen erzeugende Seele lebt. Der Schatten der Kunst des Rubens taucht hier hinter diesen Bildern auf«[141].

6. Tobias Verhaeght

Gewisse Beachtung verdient unter den jüngeren flämischen Landschaftsmalern in der Zeit um 1600 Tobias Verhaeght schon allein, weil er als erster Lehrer des Peter Paul Rubens genannt wird.

Er ist 1561 geboren. An die Lehrzeit in Antwerpen schloß sich eine Italienreise an. 1590 wird er als Meister in die Antwerpener St.-Lukas-Gilde aufgenommen. 1591 heiratet er Susanna van Mockenborch, eine Base von Rubens; im gleichen Jahr tritt der junge Peter Paul als Lehrling in seine Werkstatt ein, jedoch nur für kurze Zeit. 1631 stirbt Verhaeght in Antwerpen.

In seinen Werken zeigt er sich als ein nicht sehr über den Durchschnitt herausragender Landschaftsmaler, der sich mit einiger technischer Geschicklichkeit eine gewisse, sehr ausgeprägte Manier, Landschaften zu malen, erwirbt und sein ganzes Leben lang in der altertümlichen Tradition befangen bleibt. Die Gebirgslandschaft aus dem Jahre 1612 (Abb. 35) ist wirklich nicht viel mehr als die lose Zusammenschachtelung von topographisch interessanten und seltsamen Einzelheiten noch ganz im Sinne der alten Überschaulandschaft. Einen gewissen Reiz besitzen Bilder wie die Landschaft mit der Flucht nach Ägypten, die Landschaft der ehemaligen Sammlung Janssens aus dem Jahr 1614 und die Darstellung Kaiser Maximilians an der Martinswand in Brüssel (1615)[142] in ihrem phantastischen Aufbau und in ihren weiten Ausblicken auf wilde, unwirkliche Felslandschaften. Doch erweist sich Verhaeght auch in diesen Bildern als ein wenig fortschrittlicher Künstler. Vieles in den Einzelformen scheint er seinen jüngeren Zeitgenossen, vor allem Momper, manches auch Coninxloo, abgesehen zu haben, ohne jedoch diese Vorbilder zu erreichen. Das merkwürdigste und wohl auch reizvollste Bild unter seinen Werken ist die Landschaft mit der Übergabe der

Gesetzestafeln an Moses aus dem Jahre 1623[143] (Abb. 36). Wir sehen hier eine phantastische Felslandschaft mit hochragenden Tannen. Vor den Bergen und über dem links sichtbar werdenden Tal schweben überall in der Luft weiße, runde Wolken. Rechts auf der höchsten Spitze des Berges, über allen Wolken, erscheint in einem Lichtkreis Gottvater, der Moses die Gesetzestafeln übergibt. Wir können uns hier an die Worte van Manders aus dem Lehrgedicht erinnert fühlen: «Laßt uns doch etwas die steilen Klippen ersteigen, die von den treibenden Wolken mit feuchten Lippen benetzt werden und ihre obersten Häupter waschen. Im allgemeinen ist ihre Farbe hellgrau, oft stecken sie ihre kahlen Hörner mitten aus einem dichten Tannenwald hervor. Ja, von dem grauenhaften Gestein von weißen Pfeilern, das das Schweizerland anfüllt und Frankreich vom Welschland trennt, das des Nordwinds Ziel ist, stehen einige Spitzen oft wie über Wolken und unter den Burgen. Werdet hier Echo und bildet, o Pinsel, auch das rauschende Wasser nach, das rasend zwischen den gemörtelten Stein hinabstürzt.»

Auch hinter diesem Bild steht das großartige Vorbild der Kunst des Bauern-Brueghel, besonders seiner radierten Berglandschaften. Die Einzelformen sind in ihrer Phantastik noch gesteigert, dem Ganzen fehlt aber doch der großartige Schwung, das naturnahe Leben, das Brueghels Werke durchpulst.

Ein großer Reiz liegt in der fast kindlich unbefangenen Art, phantastische Landschaftsbilder aufzubauen, mit erzählerischer Freude zu schildern; es spricht sich auch hier etwas von echt flämischem Geist aus, im Gegensatz zu der neu aufblühenden Landschaftsmalerei der nördlichen Niederlande. Wie ein arger Anachronismus muten Bilder dieser Art allerdings an, wenn man bedenkt, daß sie in einer Zeit (1623) entstanden, da Rubens schon einige seiner schönsten frühen Landschaften geschaffen hat.

Für Rubens ist jedenfalls die Lehrzeit bei Verhaeght ohne erkennbare Bedeutung gewesen.

7. Joos de Momper

Joos de Momper (auch Jodocus, Josse oder Joeys) II, der Jüngere, wurde 1564 in Antwerpen geboren als Sohn des Bartholomaeus de Momper, dessen Schüler er auch gewesen sein soll. 1581 trägt ihn sein Vater als Dekan in die Listen der Antwerpener St.-Lukas-Gilde ein: «Joeys de Momper mynen soone». Nach der ersten Lehrzeit in der Heimat scheint er nach Italien und in die Schweiz gewandert zu sein. Eine urkundliche Bestätigung für eine Reise nach Italien hat sich bisher nicht finden lassen, was einzelne Forscher dazu geführt hat, den Aufenthalt jenseits der Alpen abzulehnen. Mompers Werke scheinen uns jedoch unverkennbar dafür zu sprechen: Die Einzelmotive, die uns in allen seinen Bildern begegnen, kann er nur auf Fahrten durch die Schweiz nach Italien gesehen haben, und wir glauben auch mit Bestimmtheit annehmen zu können, daß er die Berg- und Felswelt der Alpen, die Meeresküsten Norditaliens, aus eigener Anschauung kennengelernt hat und nicht etwa aus Zeichnungen und Veduten seiner Landsleute, die in Italien waren. Für einen Aufenthalt in Italien spricht ebenfalls die schon erwähnte Inventarnotiz aus dem Jahre 1642, die Lodewijk Toeput Mompers Meister nennt[144]. Die Reise nach Italien und der Schweiz möchten wir in die Jahre zwischen 1581 und 1590 setzen: 1581 trägt ihn sein Vater in die Malergilde ein, und 1590 ist er wieder in Antwerpen nachweisbar; am 4. September 1590 schließt er in Antwerpen die Ehe

mit Elisabeth Gobyn. Von da ab scheint er in seiner Vaterstadt tätig gewesen zu sein. 1611 wird er Dekan der St.-Lukas-Gilde. Am 5. Februar 1635 stirbt er in Antwerpen. Ob er in der Zwischenzeit noch einmal seine Vaterstadt verlassen hat, läßt sich mit Bestimmtheit nicht sagen; eine zweite Italienreise scheint uns allerdings sehr wahrscheinlich.

Es ist kein datiertes Werk Mompers erhalten[145]. Um sein Schaffen zu überblicken, müssen wir versuchen, seine Werke nach ihrer vermutlichen Entstehungszeit zu ordnen und so gewisse Gruppen von Bildern zusammenzustellen, welche die verschiedenen Stufen seiner künstlerischen Entwicklung charakterisieren. Wir sind ganz auf stilkritische und entwicklungsgeschichtliche Überlegungen angewiesen. Es ist dabei natürlich ausgeschlossen, genaue Datierungen der einzelnen Werke zu geben, doch kann man im Hinblick auf die allgemeine Entwicklung und die jeweiligen Möglichkeiten der Landschaftsmalerei in den Jahren zwischen 1580 und 1630 das zeitliche «Hintereinander» der Werke oder zumindest einzelner Gruppen von Bildern, die sich enger zusammenschließen, nachweisen.

An den Anfang stellen wir die beiden Bilder: «Weg am Bergeshang» (Abb. 37) und «Gebirgslandschaft» aus Privatbesitz, die 1927 in Chemnitz ausgestellt waren[146]. Diese beiden Landschaften wirken sehr altertümlich, sind noch ganz in der Tradition des 16. Jahrhunderts befangen. Wir halten sie für die frühesten unter den uns bekannten Werken Mompers, die wahrscheinlich noch vor der Reise nach Italien entstanden sind. Beziehungen zu seinem Vater und Lehrer Bartholomaeus de Momper lassen sich in diesen Bildern kaum nachweisen; sie scheinen vielmehr an den Werken Pieter Brueghels des Älteren geschult zu sein. Besonders die Landschaft mit dem Weg am Bergeshang erinnert – sowohl in ihren Formen wie auch in der malerischen Behandlung – an späte Werke Brueghels; wir denken hier vor allem an die Bekehrung Pauli aus dem Jahre 1567 in Wien, von der Max Rooses gesagt hat: «Die Poesie der Farbe und die glückliche Vereinigung von Natur und Phantasie grenzen wahrlich ans Wunderbare»[147]. Unsere Annahme findet ihre Bestätigung in der Tatsache, daß sich in schwedischem Privatbesitz eine freie Kopie dieses Bildes von Mompers Hand befindet[148]. Damit stellt sich Joos de Momper in die alte Tradition, in die neben dem Romanismus herlaufende Richtung der Landschaftsmalerei, die wir hier in zwei Beispielen besprochen haben: Lukas van Valckenborch, als Vertreter der älteren Generation, und Tobias Verhaeght, der zu den jüngeren flämischen Landschaftsmalern des ausgehenden 16. Jahrhunderts gehört. Joos de Momper ist aber der einzige Flame seiner Zeit, in dessen Landschaften etwas von der Großartigkeit und dem künstlerischen Gehalt der Werke Pieter Brueghels lebt und selbständig weitergebildet wird. «Wir finden bei dem großen älteren Pieter Brueghel bereits im Keime das Malerrezept de Mompers», sagt Karl Lilienfeld[149] und weist auf die malerischen Mittel hin, die sich in den Spätwerken Brueghels vorgebildet finden, besonders auf das «pastose Betonen der Felsränder». Die späteren Werke zeigen noch deutlicher, wie das, was in den frühen Bildern angebahnt ist, weiterentwickelt, vervollkommnet und vertieft wird. «Merkwürdig schwer im Braun des Vordergrundes und merkwürdig flüssig in den weißen Konturen der Felsen zeigen» diese beiden frühen Landschaften noch «eine gewisse Unsicherheit, die auf die Jugendlichkeit des Meisters schließen läßt»[150].

Wir hatten schon gesagt, daß wir mit Bestimmtheit annehmen, daß Momper in Italien war. Doch einen ganz anderen Charakter trägt seine Wanderung über die Alpen nach dem Süden, als die Italienfahrten seiner Zeit- und Landesgenossen, die von den Bestrebungen des Romanismus beseelt dort die Werke der römischen und venezianischen Klassiker kennenlernen und sich an diesen bedingungslos anerkannten Vorbildern schulen wollten. Die Malerei der

Italiener konnte über ganz allgemeine Anregungen hinaus Momper wenig geben. Wir hatten schon darauf hingewiesen, daß in einem alten Inventar der in Treviso lebende Flame Lodewijk Toeput-Pozzoserrato als sein Lehrer erwähnt wird: es ist nicht ausgeschlossen, daß Momper eine Zeitlang bei ihm gearbeitet hat. Toeputs Landschaften zeigen eine gewisse Verwandtschaft mit Mompers Werken; er hat wahrscheinlich als erster gewisse Erfahrungen der venezianischen Malerei, besonders des venezianischen Kolorismus, in neuer Weise für das in den Niederlanden geprägte Landschaftsbild nutzbar gemacht. Er berücksichtigte atmosphärische Erscheinungen und die zwischen dem Vordergrund und der Ferne liegenden Luftmassen, die die Landschaft allmählich verschwimmen und mit den Farben des Himmels und der Wolken zusammenfließen lassen, in ihrer farbig-malerischen Wirkung und schuf so neue Wege für die räumliche Gestaltung und die Belebung und Vereinheitlichung des Landschaftsbildes. Es ist möglich, daß Momper hier etwas gelernt hat. Die Auseinandersetzung mit dem venezianischen Kolorismus mag ihn in seinen Bestrebungen und seiner künstlerischen Entwicklung angeregt und gefördert haben. Auch gewisse Kompositionsprinzipien, die in späteren Werken verwirklicht sind, könnten der venezianischen Landschaftsmalerei entnommen sein. Doch viel wichtiger als das, was ihm die Kunst Italiens geben konnte, ist für Momper das landschaftliche Erlebnis, das ihm seine Italienreise vermittelte. Hierin gleicht er seinem großen Vorbild, dem älteren Pieter Brueghel: Der Aufenthalt in Italien konnte nur in geringem Maße seine echt flämische Kunst beeinflussen; die gewaltige Bergwelt der Alpen aber wurde ihm zu einem sein ganzes Schaffen weitgehend bestimmenden Erlebnis; diese Eindrücke, an denen die anderen nach Italien reisenden Landschaftsmaler meist vorbeigingen oder die sie höchstens mit vedutenhaftem Interesse festhielten, um sie später in ihren komponierten Ideallandschaften zu verwenden – sie vermochte er, ähnlich wie Brueghel, «in großartig gesteigerter Schau zu entrollen».

An die ersten Bilder Mompers schließen sich die Berglandschaften «mit einer Wassermühle» und «mit geknickten Tannenstämmen im Strome» in Dresden (Abb. 38, 42) an, die wohl schon nach der italienischen Reise, aber sicher noch im 16. Jahrhundert entstanden sind. Auch diese beiden Landschaften erinnern vor allem an Brueghel, der – um noch einmal auf van Manders Worte zurückzugreifen – in seinen Gemälden die Maler lehrt, «da er in den felsigen Alpen war, ohne viel Mühe das Hinabblicken in die schwindeligen Täler, steile Klippen, wolkenklüftende Fichten, weite Fernsichten und rauschende Ströme zu machen». In sehr ähnlicher Weise wie auf der linken Seite der Bekehrung Pauli von P. Brueghel blicken wir in den beiden Dresdener Berglandschaften in schwindelige Täler, es öffnen sich weite Fernsichten zwischen steilen Klippen. Während aber bei Brueghel diese großartigen landschaftlichen Visionen im Hintergrund einer figürlichen Darstellung erscheinen, sind sie bei de Momper völlig verselbständigt und von jeder Bindung oder gedanklichen Bedeutsamkeit losgelöst. Eine Landschaft, wie die mit dem Weg am Bergeshang, macht noch einen etwas unselbständigen Eindruck, wirkt noch etwas wie ein Ausschnitt aus einem größeren Bilde, der in sich noch nicht ganz geschlossen und abgerundet ist. In den Dresdener Bildern ist dagegen die Landschaft einzig und allein Ausgangspunkt und Inhalt der künstlerischen Gestaltung, ebenso wie sie in ihrer Form zu einem einheitlichen und geschlossenen Ganzen zusammengefügt ist. Das gleiche läßt sich auch in dem Verhältnis der Einzelformen zueinander nachweisen: In den frühesten Landschaften haftet den Berg- und Felsformen noch etwas Unnatürliches und Ungeschicktes an; sie scheinen ohne Kenntnis der Naturformen aus älteren Vorbildern übernommen zu sein. Ganz anders wirken die Felsen in den Bildern in Dresden; sie sind nicht kulissenhaft in die Landschaft und vor die

Ferne gestellt, sondern stehen in einem klaren räumlichen Verhältnis zueinander und selbst raumschaffend im Bilde. Dieser Eindruck wird weitgehend durch malerische Mittel bedingt: Momper «gibt feinste Lasuren, durch die die helle Grundierung hindurchleuchtet, läßt die flüssige Farbe zur Erzielung von Schatten hier und da dick stehen, erzielt mit paśtosen Reflexen auf seinen Felsen kubische Wirkung»[151]. Diese malerischen Mittel finden sich in den Werken Brueghels im Keime enthalten. Man braucht nur die großen Steinblöcke im Bilde mit der Bekehrung Pauli rechts unten im Vordergrund zu betrachten, um zu sehen, wie hier im Kleinen jeder Stein als ein festes, dreidimensionales Gebilde erfaßt ist, wie durch das Betonen der scharfen Konturen, die sich vom Dahinterstehenden abheben, und durch das Hellaufleuchten lassen einzelner Flächen starke räumliche Wirkungen erreicht werden. Dieselben Mittel finden sich in den Landschaften Mompers – jetzt auf alle, auch die größten Felsformen, auf das ganze Landschaftsbild übertragen und gesteigert. Dabei sind die farbigen Werte stärker in den Vordergrund gestellt; vor allem ist die Luft als raumbildendes Element berücksichtigt. Im Vordergrund sehen wir meist braungraue Felsblöcke mit warmen, roten Farbflecken; der Mittelgrund ist in einem sehr hellen, graugrünen, beinahe weißlichen Ton gehalten, mit – für Momper so bezeichnenden – weißen Punktreihen an den Konturen; die Ferne ist in sehr flüssig gemalte lila- und blaugraue Farbflecke aufgelöst. Die einzelnen kleinen Steinblöcke im Vordergrunde und die großen Felsen stehen als feste kubische Massen im Bilde, die scharf gegeneinander abgesetzt sind, teils in hellem Licht stehen, teils im Schatten. Es werden dadurch starke perspektivische Wirkungen hervorgerufen. Unendliche Entfernungen liegen zwischen den einzelnen Bergen. Ein weiter Himmel erstreckt sich über der Landschaft, und die «Menge der blauen Luft lähmt das Auge und macht die Anstrengung zum klaren Erfassen zunichte»; «das ferne Landschaftsbild hat das Aussehen der Luft und verfließt fast in derselben, und die hochragenden Berge scheinen bewegliche Wolken» (van Mander).

In ihren einzelnen Formen und Umrissen sind die Felsen zwar wild und zerklüftet, ja phantastisch, aber dennoch scheint sich in ihnen ein starkes landschaftliches Erlebnis auszusprechen. Sie sind kaum ohne Kenntnis und genaues Studium der Bergwelt der Alpen zu denken. Karl Lilienfeld schreibt: «So sicher es ist, daß der Künstler die Einzelmotive auf Fahrten durch die Alpen nach Italien nach der Natur – wohl in Zeichnungen – festhielt, so sicher ist es, daß für ihn seine Gemälde große Phantasien über die Themen Gebirge, Meer, Himmel, Fluß, Wälder, Burgen bedeuten»[152]. Mit einer bloßen Wiedergabe der Natur haben Mompers Landschaften nichts zu tun: aus der unmittelbar erlebten Bergwelt der Alpen ist ein Stück herausgegrenzt und in künstlerischer Schau als eine Einheit gefaßt und geformt. «Er geht von der Wirklichkeit aus, . . . aber er steigert sie in eine Sphäre von Traumwelt und Vision», sagte Walter Cohen bei der Eröffnung einer Momper-Ausstellung[153].

An die beiden Berglandschaften in Dresden schließt sich die «Landschaft im Alpencharakter» des Wallraf-Richartz-Museums in Köln (Abb. 39) an; sie ist wahrscheinlich etwas später entstanden. Jedenfalls ist hier der Bildausschnitt noch fester gefaßt, was vor allem der etwas dunkler gehaltene Vordergrund bedingt, der das Bild abschließt und zusammenfaßt, so daß Mittel- und Hintergrund stärker zurückweichen.

Alle diese Bilder sind mit kleinen Staffagefiguren sehr wirksam belebt; sie fügen sich ungezwungen in die Landschaft ein und erhöhen durch ihre bunte Kleidung die farbige Wirkung der Bilder; irgendeine inhaltliche Bedeutung haben sie nicht. Die Staffagefiguren der beiden Bilder in Dresden scheinen, im Gegensatz zu fast allen späteren Landschaften, von der Hand Mompers selbst zu sein. Diese kleinen Figuren sind mit solch einer Sicherheit sozu-

sagen als Akzente, sowohl kompositionell wie malerisch, in das Bild gestellt, daß es undenkbar ist, ein anderer Maler habe sie erst später hinzugefügt. Sie betonen die Linien des von den Bergen und Felsen bedingten Aufbaus, indem sie an die «Knotenpunkte» gestellt sind, wie etwa der ein Pferd führende Mann auf der Brücke in der Berglandschaft mit der Wassermühle (Abb. 42), der mitten zwischen den steil abfallenden Felswänden und als dunkler Punkt vor der hell dahinter klaffenden Schlucht steht; auch in der Berglandschaft mit den geknickten Tannenstämmen im Strome (Abb. 38) sind einzelne Gemsen auf die schroffen Steinblöcke oder kleine menschliche Figuren auf den schmalen, eine Schlucht überbrückenden Steg und an den Rand der steil abfallenden Abhänge vor die weit zurückweichende Ferne gestellt und lassen so die Höhe und die schroffen Formen der Felsen, die Tiefe der Schluchten und die unendliche Weite der vor ihnen sich ausdehnenden Ferne sehr eindringlich hervortreten. Zum Teil wiederholen sie die Formen der großen Felsen, wie etwa der auf dem Wege vor dem Abhange stehende Reiter mit seinem Begleiter links in demselben Bild; sie betonen die großen Linien und lassen sie in eindringlicher «Konsonanz der Formen» widerklingen. Auch in ihrer malerischen Behandlung fügen sich diese kleinen Gestalten ganz in die Landschaft, indem sie in derselben Weise wie die Steine und Felsblöcke mit scharf gezeichneten Konturen als feste Farbflecke hell vor dunklen oder dunkel vor hellen Grund gesetzt sind. In der Entwicklung der Landschaft bedeutet die Behandlung der Staffage einen großen Fortschritt, denn sie ist jetzt jedes Eigenwertes beraubt und ganz verlandschaftlicht.

Zusammenfassend läßt sich schon von diesen Landschaften aus über die entwicklungsgeschichtliche Stellung Mompers sagen, daß er in der von Brueghel herkommenden alten Tradition der Landschaftsmalerei steht; doch überragt er alle anderen Maler dieser Richtung. Der Vergleich mit den Werken seines 1561 geborenen Zeitgenossen Tobias Verhaeght zeigt es deutlich. Mit großer Trockenheit und langweiligem Schematismus malt dieser phantastische Felsprospekte ganz ohne die Großartigkeit und Geschlossenheit von Mompers Landschaften; dabei sind Verhaeghts Bilder zeitlich schon nach Mompers frühen Berglandschaften entstanden und oft von den Werken des etwas jüngeren Malers beeinflußt. An diesem Vergleich offenbart sich zugleich die überragende Qualität von Mompers Bildern – sowohl in der Erfindung wie auch der Ausführung.

Zu den Landschaftsmalern des Romanismus, die im Mittelpunkt der Entwicklung stehen, zeigt Momper wenig Beziehungen. Er wächst aus der «national»-flämischen Tradition heraus; er geht von ganz anderen Voraussetzungen aus als die meisten Romanisten, doch steht er deshalb nicht außerhalb der Entwicklung, seine Bilder wirken nicht rückständig, wie die der anderen Brueghel-Nachfolger; er kommt auf eigenen Wegen zu einer sehr ausgeglichenen und fortschrittlichen Form der reinen Landschaft: Die farbige Wirkung, die allmähliche Abstufung der Farbtöne und der Wechsel von Licht und Schatten, die Lichtführung fassen das Landschaftsbild zusammen und bedingen die sehr schöne und geschlossene Gesamtwirkung; die scheinbar regellos angeordneten Berge und Felsen fügen sich gewissen großen Linien, die das ganze Bild durchziehen. Auch in seinen Landschaften findet die allgemeine Zeitströmung des damals zum letzten Male alle Gebiete der Malerei umfassenden Spätmanierismus ihren Ausdruck, und sie sind nur von hier aus ganz zu verstehen. Die bei den Romanisten fast bis zum Überdruß sich immer in wenigen Abwandlungen wiederholenden Kompositionsregeln suchen wir vergebens in Mompers Werken. Dem sehr starken Naturgefühl, das sich in allen seinen Landschaften unverkennbar ausspricht, steht aber eine sehr ausgeprägte, über dem Gegenständlichen stehende «Handschrift» (Strichführung) in der Wiedergabe aller Formen

gegenüber: eine «manieristische» Umformung der Naturformen statt einer «naturalistischen» Naturabschrift. Diese Art der künstlerischen «Handschrift», die über den Begriff eines persönlichen Stiles (der ja bei allen Künstlern, selbst den Naturalisten des 19. Jahrhunderts, ausgeprägt ist) hinausgeht, ist etwas im letzten Grunde Manieristisches. Gerade aus diesem inneren Zwiespalt heraus – zwischen dem unmittelbaren Naturerlebnis und dem Bestreben, die Landschaft in vorgefaßten ornamentalen Formen im Bild zu erfassen – gelang es Momper, die unmittelbar gesehenen und erlebten Formen der Natur in charakterisierender Enthobenheit zu einer Einheit zu formen, die nun ihren Sinn in sich selbst findet und «die weltverbindenden Fäden abgeschnitten und in den eigenen Mittelpunkt zurückgeknüpft hat»[154], an Stelle des aus einzelnen Teilgebilden aufgebauten Bildraumes, wie wir ihn bei den Brueghel-Nachfolgern finden, einen organischen Raumzusammenhang zu setzen, an dessen Leben alle Einzelheiten teilhaben.

Die weitere Entwicklung Mompers ist vor allem durch das Bestreben charakterisiert, den Bildausschnitt immer fester und geschlossener zu fassen. In seinen frühen Werken, wie den beiden Berglandschaften in Dresden (Abb. 38, 42), sieht man unmittelbar mitten in das Bild hinein, d. h. die großen Felsmassen, die die wichtigsten Elemente der Landschaft und ihr dominierender Inhalt sind, erheben sich gleich vorn in der ersten Bildschicht; sie sind zueinander in ein gewisses räumliches Verhältnis gestellt, das ganz den Aufbau des Bildes bedingt. In der «Landschaft im Alpencharakter» in Köln (Abb. 39) ist dann schon eine gewisse Vordergrundschwelle ausgebildet, die die Berge und Felsen, die auch hier das ganze Bild beherrschen, etwas zurückweichen läßt und dem Bild zum Beschauer zu einen festen Abschluß gibt. Dadurch verliert das Landschaftsbild vielleicht etwas von der großartigen Unmittelbarkeit, die uns gerade so stark in den frühen Bildern fesselt, bekommt aber einen festeren und gegliederten Aufbau.

Diese Ausbildung und Betonung der gegeneinander abgesetzten Gründe ist in der Gebirgslandschaft der Liechtenstein-Galerie in Wien (Abb. 40) weiterentwickelt. Hier ist das Bild durch eine fallende Diagonale (von links oben nach rechts unten) in zwei Hälften geteilt, von denen die eine als Nahbild, die andere als Ferne gesehen ist; beide Hälften sind wiederum in je zwei, vor allem farbig gegeneinander abgesetzte Zonen geschieden. Links im Vordergrunde erhebt sich auf einem Felsblock eine Baumgruppe, die das Bild seitlich rahmt; darunter erstreckt sich ein schmaler, bis zur Mitte des Bildes reichender Bodenstreifen. Hinter dieser vordersten, in einem dunklen Braun gehaltenen Bildschwelle steht in einer zweiten Bildschicht ein großes, felsiges Massiv, das in einem helleren, braunen, stark mit Grün belebten Ton wiedergegeben ist. Ein von einem Schloß auf der Höhe in vielen Windungen über eine hohe Brücke zum vordersten Bodenstreifen herabführender Weg verbindet die beiden durch eine tiefe Schlucht getrennten Bildschichten. Die kleinen Staffagefiguren haben die Bedeutung, diesen Weg zu beleben und so unseren Blick auf ihm in die Tiefe zu führen. Auf der rechten Bildhälfte erstreckt sich hinter dem allmählich schräg abfallenden Felsmassiv ein weiter Ausblick auf einen im Tal liegenden Wasserspiegel mit hohen, fernen Bergen dahinter. Diese Fernlandschaft ist in einem lichten, grünen Ton gehalten, der in ein helles Blau übergeht. Die Felsen links liegen schon weit hinter den Bäumen des Vordergrundes, und eine fast unendliche Entfernung trennt jene von den zum Himmel aufragenden, in den Wolken verschwimmenden Bergen rechts in der Ferne; dieser weite Raum ist jedoch sehr klar erfaßt und durch die verschiedenen Bildschichten, durch die Lichtführung und Farbgebung gegliedert.

Noch einen Schritt weiter führt uns die Gebirgslandschaft in Göttingen[155]. Hier entsprechen einer rahmenden Baumgruppe am linken Bildrande etwas niedrigere Steinblöcke mit Bäumen rechts. Zwischen diesen beiden festen Massen im Vordergrund, die durch eine Brücke verbunden sind, erstreckt sich weit zurückweichend eine Bucht mit hohen, zum Teil bewaldeten Bergen. Dieser in hellem Licht erstrahlende, allmählich zur Ferne zu sich in der Spiegelung von Luft und Wasser auflösende Ausblick hebt sich sehr wirkungsvoll von dem in dunklem Tone gehaltenen Vordergrund ab; beides schließt sich zu einem sehr schönen, geschlossenen Landschaftsbild mit großen, malerischen Reizen zusammen.

Durch das Bestreben, den Bildraum klarer und fester zu erfassen, ist zweifellos etwas von der Unmittelbarkeit der frühen Bilder verlorengegangen. Daß aber auf diesem Wege vor allem auch neue Mittel geschaffen wurden, die es Momper erlaubten, seine Begabung voll zu entfalten, zeigen weitere Bilder, wie die große Gebirgslandschaft des Kunsthistorischen Museums in Wien (Abb. 43). Hier sind die allmählich angebahnten Bestrebungen voll entfaltet, es entsteht dabei ein Landschaftsbild von ganz einzigartiger Größe und Geschlossenheit. Auch in diesem Bilde erhebt sich links eine vom Bildrand überschnittene rahmende Baumgruppe auf einer kleinen, steilen Erhöhung, die in einen schmalen Bodenstreifen ausläuft. Ihr entspricht ein großer, schroffer Felsblock rechts. Über diesem erhebt sich in weiter Ferne ein gewaltiges, in die Wolken ragendes, mit Eis und Schnee bedecktes Bergmassiv; die Formen des Felsblockes klingen in mehreren, zur Tiefe zu kleiner werdenden Felsen wieder: so wird der Blick des Beschauers vom vorderen Felsen aus weiter in die Tiefe geführt. Am Fuße dieser Bergkette breitet sich ein weiter, waldiger Talkessel aus, der in der Ferne von kaum mehr sichtbaren blauen Bergen begrenzt wird und nach links zu hinter die vorderste Baumkulisse führt, die ihn überschneidet und teilweise verdeckt. Es ist ein unendlich weiter Raum gegeben, der sich nach allen Seiten hin ausdehnt, aber doch in großen, festen, ineinanderschwingenden Formen erfaßt und zusammengeschlossen ist. Die beiden großen Massen im Vordergrund links und rechts, die in demselben ziemlich dunklen braunen Ton gehalten sind, rahmen das Bild und umfassen fest die hinter ihnen zurückweichende weite Landschaft; dadurch aber, daß die Baumgruppe an den vorderen Bildrand gestellt ist, während der Felsblock schon tiefer im Bilde steht, bringt dieses Motiv zugleich einen starken räumlichen Schwung in die Landschaft, der dann in immer neuen schwungvollen Bahnen weitergeführt wird. Die durch die Landschaft sich schlängelnden Wege betonen diese räumliche Bewegung: In einer schwungvollen Biegung führt uns von rechts her ein hell beleuchteter Weg hinter die vorderste Bildschwelle in den Mittelgrund und von dort aus in immer neuen Abzweigungen bis weit auf die hohen Berge und in das tiefe Tal; ein zweiter, etwas im Schatten liegender Weg führt von der linken Bildecke aus über den vorderen Bodenstreifen hinweg ebenfalls in das Bild hinein, wo er sich dann mit dem anderen Wege vereinigt. Kleine Staffagefiguren, die nicht von Mompers Hand sind, beleben diese Wege und leiten unseren Blick auf ihnen entlang in das Bild hinein. Es ist hier nun wirklich ein sehr großzügiger organischer Raumzusammenhang gegeben, den die einzelnen großen Formen bedingen und an dessen Leben sie alle teilhaben.

Diese Landschaft läßt sich mit einem Bild der Sammlung Erzherzog Leopold Wilhelm identifizieren, das im Inventar von 1659 mit folgenden Worten beschrieben ist: «Ein gar große Landschafft von Oelfarb auf Leinwath, warin der Berg von St. Goldarthi . . . Original von Johannes de Momper, die Figuren von (Hans) Jordaens.» Es ist ein neuer, quellenmäßig belegter Nachweis, daß Momper die Alpen (den St. Gotthard) gesehen hat, daß seinen Land-

schaften ein eigenes Naturerlebnis zugrunde liegt. Es zeigt sich aber zugleich an diesem Beispiel, wie völlig unabhängig er dem Vorbild der Natur gegenübersteht, wie er die Formen der Natur herausgrenzt und zu einem geschlossenen Landschaftsbild zusammenbannt, sie umformt und ins Großartige steigert, so daß eine beinahe ornamental zu nennende Gesamtform entsteht. Dabei werden gewisse Erinnerungen an die venezianische Malerei wach: In gleicher Weise stellt z. B. Paolo Fiammingo, den Kompositionsformen Tintorettos und anderer Venezianer folgend, große, feste Massen als Kulissen in das Landschaftsbild, die es rahmen und zugleich in einem starken, diagonalen Schwung den Blick des Beschauers in das Bild hineinziehen und in großen Bahnen weiterführen. Venedig war aber auch hier höchstens eine allgemeine Anregung für Momper, denn diese Art des Bildaufbaues findet sich in seinen früheren Werken allmählich angebahnt.

In ungefähr dieselbe Zeit wie die große Wiener Gebirgslandschaft ist auch eine Felsenlandschaft im Rheinischen Landesmuseum, Bonn, anzusetzen (Abb. 41). In diesem Bild öffnet sich gleichsam wie durch zwei in der Mitte von einer Säule geteilte Bogenfenster der Ausblick aus dem Inneren einer dunklen Felsenhöhle auf eine in hellem Licht erstrahlende Landschaft. Durch das linke «Fenster» sehen wir auf eine weite, freie Gebirgslandschaft, während sich vor der rechten, bogenartigen Öffnung der Höhle eine steil zerklüftete Felswand erhebt, an der ein reißender Wasserfall in mehreren Strahlen herabstürzt. Trotz aller Wildheit und Phantastik der dargestellten Landschaft findet das Bild auch hier eine feste, geschlossene Form, indem es von allen Seiten von den schroffen, mit Gestrüpp bewachsenen Rändern der Höhle gerahmt und in der Mitte durch eine Felssäule gegliedert ist: das Landschaftsbild fügt sich einem festen «architektonischen» Aufbau. Der Wechsel von Licht und Schatten läßt eine Landschaft von unglaublichem malerischen Reiz entstehen.

Links im Vordergrund, wo sich die Höhle öffnet und ein weiter Ausblick in die Ferne sich auftut, sitzt ein Maler, der in die vor ihm sich ausdehnende Landschaft schaut und zeichnet; zwei weitere Figuren sind neben ihm und betrachten interessiert seine Arbeit. Es ist wohl überhaupt das erstemal, daß der Maler vor die Landschaft gestellt, als «romantische Rückenfigur» in das Bild hineinproduziert ist. Es zeigt sich hier noch einmal besonders deutlich, wie jetzt der landschaftliche Raum sich vollständig verselbständigt hat und ganz über die Bedeutung als Bühne oder Schauplatz einer menschlichen Handlung erhoben ist, denn der Hirt, der an einem Wege seine Schafe weidet, nimmt keine andere Rolle im Bilde ein als etwa das Kreuz, vor dem er steht, oder die abgebrochenen Baumstämme neben ihm; er ist selbst zu einem Stück Landschaft geworden. Die Landschaft erscheint ganz als ein Gegenüber, das der Maler als geschlossenes Ganzes, das seinen Sinn in sich selbst findet, erfaßt, so wie es die kleine Figur im Vordergrund des Bildes versinnbildlicht.

Dieses Bild ist besonders charakteristisch für Mompers unglaublich reiche und phantasievolle Erfindung. Er beschränkt sich in den meisten seiner Bilder auf das Thema der Gebirgslandschaft. So stellt ihn auch van Dyck in einer Radierung neben schroffen Felskulissen, mit der Hand auf ferne Berge deutend, dar; der Stich trägt die Unterschrift: «pictor montium». Um so bewundernswerter ist die Vielseitigkeit, mit der er in seinen Gemälden immer neue Felsszenerien entfaltet, die «große Phantasien» über dies eine Thema sind – die Vielseitigkeit, mit der er diese Gebirgslandschaften mit immer neuen, ureigenen, phantastischen – man kann beinahe sagen – vorausahnend romantischen Stimmungen erfüllt.

Wiederum von einer völlig neuen Seite zeigt die «Felsschlucht» (Abb. 44) genannte Landschaft den Künstler. Dieses kleine Bild in Wien, das durch die sehr flüchtig-skizzenhafte Aus-

führung und den scheinbar ganz zufällig gewählten, ganz einheitlich gesehenen Ausschnitt verblüffend «modern» wirkt, steht allerdings vereinzelt in seinem Werk. Obwohl dieses Bild fast wie ein Ausschnitt aus einer größeren Landschaft wirkt, ist es doch fest gefaßt und zu einem in sich abgerundeten Ganzen zusammengeschlossen: Auch hier sind zwei dunkle, steile Abhänge oder Felswände an beide Seiten des Bildes gestellt, die einen festen, die Landschaft zusammenfassenden Rahmen bilden, hinter dem der Ausblick in die Tiefe weit zurückweicht; auch hier ziehen die beiden gegeneinander schräg in den Raum hineingestellten Kulissen im Vordergrund den Blick in die Tiefe. In diesem Bild tritt uns die Landschaft wieder mit der ganzen Unmittelbarkeit und Großartigkeit von Mompers frühen Werken entgegen, doch gesteigert durch die klare und gefaßte Form des Aufbaues. Rudolf Oldenbourg[156] sagt über dieses Bild: «An das Ende seiner Laufbahn sind die zwar flüchtigen, jedoch höchst wirkungsvollen Landschaften zu setzen, die sich mit einem kleinen Gesichtswinkel begnügen, dafür aber in einer einfachen, mit Gestrüpp bewachsenen Böschung die monumentale Größe besitzen, die wir in der »Schlucht« des Wiener Hofmuseums bewundern». Demgegenüber glauben wir, diese kleine Landschaft nicht ganz ans Ende von Mompers Schaffen ansetzen zu müssen; sie scheint uns eher in die Zeit seiner phantastischen Berg- und Felslandschaften, an die sie sich eng anschließt, zu gehören.

Am «Ende seiner Laufbahn» stehen Bilder wie die «Berglandschaft mit Wasserfall und Brücke» in Dresden (Abb. 45). Während allen bisher besprochenen Landschaften in ihrer «unwirklichen» Farbgebung, in ihren wilden, phantastischen Formen wie auch vor allem in ihrer Stimmung etwas vom Geist des 16. Jahrhunderts anhaftet, steht das Bild in Dresden schon ganz in der Entwicklung des fortschreitenden 17. Jahrhunderts, sowohl seinen Formen wie dem ganzen Gehalt nach. Es ist eine großzügig gesehene, sehr natürlich wirkende Ideallandschaft. Von hier aus zurückblickend – sagt Zoege von Manteuffel – «kann man feststellen, daß Momper in lebhafter Weiterarbeit sich zu größerer Naturnähe und zu malerischer Bildgestaltung entwickelt aber auch seinen Stil geklärt und zu großer Schönheit geführt hat[157].

Der große Unterschied, der diese späte Landschaft Mompers von den früheren Berglandschaften trennt, hat dazu geführt, daß man vielfach versuchte, bei dem Dresdener Bild die Autorschaft Mompers zu bestreiten. Zoege von Manteuffel ist fast als einziger für die Zugehörigkeit zu Joos de Mompers Werk eingetreten und hat das Bild als Spätwerk erkannt. Für die Echtheit der Signatur, die man auch bezweifelt hat, spricht die Tatsache, daß ich noch fünf weitere, bisher unbeachtete, im Stil sehr verwandte Landschaften Mompers in österreichischem Privatbesitz gefunden habe, die alle die gleiche Signatur «IDM» tragen: es sind eine Hafenstadt mit römischen Motiven, eine Stadt an einem Fluß, zwei Ruinenlandschaften und eine waldige Felsschlucht (Abb. 46–48). Diese fünf Ideallandschaften mit Motiven, die fast ausschließlich der südlichen Natur und Architektur entnommen sind, stimmen in den Maßen genau mit dem Dresdener Bild überein und gehören sicher als Gegenstücke zu diesem. Für die Hand Mompers spricht in all diesen Bildern neben der Signatur vor allem die ganze malerische Behandlung. In der Art der Baumwiedergabe, in dem herabstürzenden Wasserfall und in den sehr dünn und flüssig gemalten Steinen und dem Boden des Vordergrundes, ja in den ganzen Bildern läßt sich unverkennbar die lebhaft bewegte Pinselführung Mompers erkennen, die hier allerdings auch gewandelt und geklärt ist, ebenso wie der Aufbau und die Stimmung der Landschaften.

Die Themen und auch die Einzelformen dieser späten Ideallandschaften sind der südlichen Landschaft entnommen. Es ist möglich, daß Momper gegen Ende seines Lebens noch einmal

in Italien war. Er könnte dort den in Rom tätigen deutschen und niederländischen Landschaftsmalern begegnet sein. Jedenfalls sind diese Ideallandschaften kaum ohne Kenntnis der Werke Elsheimers und Paul Brils zu denken; sie führen uns aber über die von diesen Malern erreichte Stufe hinaus; sie zeugen von der großen, immer selbständig bleibenden und immer vorwärtsstrebenden künstlerischen Entwicklung Mompers.

Diese sechs Bilder stellen sich würdig an das Ende von Mompers Schaffen. Zwischen ihnen und den zuerst besprochenen phantastischen Berg- und Felslandschaften liegt eine weite Entwicklung, in der dieser Wandel sich allmählich vorbereitet. Eine ganze Reihe von breite, flache Gebirgstäler und hügelige Ebenen darstellenden Landschaften läßt sich als Bindeglied in der künstlerischen Entwicklung Mompers zwischen die früheren und späten Werke einfügen.

An den Anfang dieser Flachlandschaften ist die «Landschaft mit weitem Fernblick» in München zu setzen[158]. Sie schließt sich in der Art des Aufbaus eng an einzelne Gebirgslandschaften an. An die beiden Seiten des Bildes sind zwei feste, dunkle Massen gestellt, die die weite, in die Ferne sich erstreckende Ebene umfassen. Links erhebt sich auf einer kleinen Erhöhung eine Kirche, mit niedrigen Bäumen davor, der rechts eine hochragende Baumgruppe entspricht; ein ebenfalls in dunklem, braunem Ton gehaltener, ziemlich breiter Bodenstreifen liegt zwischen ihnen und bildet den Vordergrund, hinter dem eine schier unendlich weite, flache Landschaft in breiten, gelben Flächen, die durch Wege und Hecken in lichtem Grün belebt werden, zurückweicht; die Ferne ist in graublauen Farben flüssig hingestrichen und läuft in den Himmel und die Wolken aus. Kleine, bunte Gestalten von der Hand Jan Brueghels: vornehme Reiter, Landleute, Wanderer am Wegesrand, Bauernwagen beleben den Vordergrund und lassen die großen Linien und Wege der Landschaft stärker hervortreten; dieses kleine Volk von bunten Staffagefiguren kommt auf einem breiten Weg aus der fernen Ebene über die Schwelle des Vordergrundes auf uns zu; dieser Weg teilt sich in der vorderen Bildzone und läßt die kleinen Gestalten nach rechts und links weiterziehen. So öffnet sich die ganze Landschaft zu dem Beschauer hin, und sein Blick wird zugleich an den kleinen Gestalten entlang auf demselben Weg in die Tiefe gezogen.

Das Bestreben, den Bildausschnitt fester und geschlossener zu fassen, macht sich auch in den Flachlandschaften bemerkbar. Dabei wird das Landschaftsbild viel natürlicher. Die «Landschaft mit der Aussicht in ein muldenförmiges Tal» der Liechtensteinschen Galerie in Wien (Abb. 51) bedeutet in dieser Hinsicht einen großen Fortschritt. Wir hatten schon darauf hingewiesen, daß diese Bilder Mompers in enger Beziehung zu Landschaften gleichen Inhalts des Jan Brueghel stehen. Es ist möglich, daß die Anregung zu diesen in Mompers Werken bisher unbekannten Landschaftsthemen von Jan Brueghel ausging. Die beiden fast gleichartigen Maler haben in den beiden ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts viel zusammen gearbeitet; Brueghel malt in jener Zeit die Staffagefiguren in fast allen Werken Mompers. Es scheint – wie wir schon sagten – ein sehr fruchtbares Verhältnis gewesen zu sein, bei dem jeder von ihnen gebend und nehmend gewirkt hat.

In der Landschaft der Liechtenstein-Galerie nimmt in ganz ähnlicher Weise wie in Jan Brueghels «Waldweg mit Holzfällern» in Dresden (Abb. 49) die eine Bildhälfte eine Baumgruppe im Vordergrund ein; während aber bei jenem eine weite Ferne ganz unvermittelt an die stark betonte Vordergrundsschicht herangeschoben ist, läßt Momper den vorderen Bildstreifen allmählich in die Ferne auslaufen, die hier auch zwischen den hohen Bäumen sichtbar wird; Wege verbinden die gegeneinander abgesetzten Gründe. Brueghel stellt in seinem eige-

nen Werk die Staffagefiguren mit erzählerischer Freude, ohne jede kompositionelle Überlegung ganz unvermittelt in die Landschaft, um sie zu beleben; Momper dagegen läßt ihn einzelne kleine Gestalten in sein Bild hineinmalen, mit der Absicht, die Linien und Wege, in denen sich die Landschaft zum Beschauer zu öffnet, zu betonen. Das ganze Bild erhält bei Momper einen viel geschlosseneren Eindruck, auch die Ferne ist viel fester gefaßt und wirkt trotzdem viel weiter und natürlicher als in Brueghels Bild. Bei der Gegenüberstellung dieser beiden Bilder sei noch einmal auf die hohe malerische Qualität, die geradezu virtuos zu nennende Art der Ausführung aller Landschaften Mompers hingewiesen, mit der er alle seine Zeitgenossen weit überragt. Der Vordergrund ist etwas detaillierter in einem braungrünen Ton wiedergegeben, in dem die Staffagefiguren als starke, farbige Akzente hineingesetzt sind; der Mittelgrund ist in einem helleren, grünen Ton gehalten und schon sehr viel flüchtiger in großen Flächen mit weißlich aufleuchtenden Lichtern und Konturen flüssig gemalt; die Ferne, die den größten Teil des Bildes einnimmt, ist vollends in große, verallgemeinernde, blaugraue Farbflächen, die von großen, nur andeutenden Linien und Punktreihen durchzogen und schwungvoll gegliedert werden, aufgelöst.

Noch einen Schritt weiter führt eine zweite Flachlandschaft derselben Sammlung (Abb. 52). Man kann dieses Bild wieder mit ähnlichen Werken Jan Brueghels vergleichen, etwa der «Landschaft mit dem Rohrdommeljäger» aus dem Jahre 1605 (Abb. 50), und es zeigen sich genau dieselben verbindenden Fäden und genau dieselben Unterschiede. Beide Bilder stellen einen scheinbar beliebig gewählten Ausschnitt aus einer breiten, flachen Ebene dar. Während aber bei Brueghel sich diese, ohne sehr den Gesamteindruck zu verändern – soweit dies überhaupt bei einem Bild möglich ist –, nach allen Seiten ausdehnen könnte, ist sie bei Momper fest gefaßt und in sich abgerundet; man könnte hier keine der Linien, die das Bild durchziehen und in große Flächen gliedern und zusammenschließen, verändern, ohne die innere Geschlossenheit des Ganzen zu zerstören. Bei Brueghel steht die Freude am Schildern einer gewissen landschaftlichen Gegend mit all ihren Zufälligkeiten: eines Jägers, der eine Rohrdommel schießt, der Bauern, die auf Wagen und zu Fuß auf einer breiten Landstraße hinziehen, im Mittelpunkt des künstlerischen Interesses; Momper dagegen erfüllt seine Landschaften mit einem starken Gefühl. Über seinen Landschaften mit ein paar hoch am Himmel kreisenden Vögeln und den «sehnsüchtigen Fernen, in die seine Bilder sich sooft in die Tiefe verlieren»[159], liegt eine tiefe Stimmung.

Wiederum ganz ans Ende von Mompers Schaffen führt uns die Landschaft der Akademie in Wien (Abb. 53). Dieses Bild steht, ähnlich wie die sechs Ideallandschaften, ganz in der Entwicklung des 17. Jahrhunderts. An die Herkunft Mompers aus dem 16. Jahrhundert erinnert nur noch die seit Patinir und den alten Niederländern her übliche farbige Perspektive. Diese farbige Dreiteilung der Gründe wird aber bei ihm «mit ihren braunen, grünlichen und tiefblauen Flächen zu einer Bildform von starkem dekorativem Wert ausgebaut»[160] und ganz in den Dienst der Bestrebungen des 17. Jahrhunderts gestellt. In einer sehr klaren, gefaßten und zugleich schwungvoll-dekorativen Form wird hier eine sehr natürlich wirkende landschaftliche Gegend zur Anschauung gebracht. Aus einer weiten, hügeligen Landschaft ist ein Stück herausgegrenzt und zu einer unlöslichen Einheit zusammengeschlossen. Mit demselben intensiven Leben und derselben Unmittelbarkeit, wie einst die phantastische Berg- und Felswelt, hat hier der Künstler in einem reifen und späten Werk die hügeligen Ebenen und weiten Fernen seines Heimatlandes erfaßt und mit einer tiefen, friedlichen Stimmung, in der ein Hauch von Melancholie liegt, erfüllt.

ZUSAMMENFASSUNG

1. Rückblick auf die entwicklungsgeschichtliche Stellung der Landschaftsmalerei des ausgehenden 16. Jahrhunderts

> Es «begegnen» sich alte und neue Form. Es soll ein Kampf ausgefochten werden. Bald nach 1600 wird er offenbar (da tritt schon Rubens auf!); die um 1550 bis 1565 Geborenen tragen ihn in sich, von Geburt aus. Die Schichtungen erscheinen hier etwas verschwommener – offenbar, weil auch «Stile» im Großen noch etwas vom Lebewesen an sich haben, und weil jetzt, in einer Krisis, Manierismus zum Hochbarock gewandelt werden soll. Diese Generation ist, wie ihre «Zeit», nämlich die ihrer vollmännlichen Kraft um 1600, eine des «Überganges».
>
> *Wilhelm Pinder* (Das Problem der Generation, S. 58)

Die flämischen Landschaftsmaler, mit denen wir uns befassen, leben schon in einer Zeit des «Überganges», wo «alte und neue Form sich begegnen», wo «ein Kampf ausgefochten», wo «in einer Krisis Manierismus zum Hochbarock gewandelt werden soll»; sie leben in der Zeit, die wir in den Niederlanden unter dem Namen Romanismus (ein mehr entwicklungs- als stilgeschichtlicher Begriff) zusammenfassen, in einer Zeit, die wir stilgeschichtlich Spätmanierismus nennen; ihre Werke sind noch in vieler Hinsicht in den Formen und Bedingungen des späten Manierismus verwurzelt, bereiten aber zu gleicher Zeit unmittelbar die neue barocke Landschaft vor.

Die Kunst des Manierismus «ist ein Wunschbild und wird erfunden. Er begann mit Forderungen, mit einer *vorgefaßten* Formenmeinung». «Wie unter einem bannenden Zauberzwange kreist diese Kunst um die Gestalt des Menschen»[161]. Das Befassen mit der Landschaft ist an sich schon etwas Unmanieristisches; es bedeutet eine Lockerung und Auflösung des bis dahin das gesamte Kunstschaffen beherrschenden Stiles und weist schon auf die neue Zeit, den Barock, hin. Eine rein manieristische Landschaft gibt es nicht[162]; wohl aber lassen sich in den Werken der flämischen Landschaftsmaler dieser Zeit des «Überganges» gewisse Bestrebungen und Formen nachweisen, die dem Manierismus entnommen sind:

Die Form der Natur, die Landschaft, wird nach den Regeln und Gesetzen der «hohen Komposition» dargestellt: nicht als Wiedergabe eines bestimmten, in der Natur gesehenen Motivs, sondern als Idealbild nach dem Prinzip der «Kom-position» eines Bildganzen aus verschiedenen Bildteilen. Nicht die Versenkung in die Phänomene der Natur, ihre Wiedergabe in ihrer einmaligen, gewachsenen, lebenserfüllten Form ist das Primäre, sondern ein vorgefaßtes Formideal; die Formen der Natur sind nur Mittel, dieses zu veranschaulichen: sie müssen sich in ihrer Wiedergabe einer vorgefaßten, allgemeingültigen, über dem Gegenständlichen stehenden «maniera» fügen; die Farben bedeuten vom Formalen aus gesehen ornamentale, vom Geistigen – stimmungsmäßige Werte.

Dadurch aber, daß die Form («Form als Auferlegung») im Mittelpunkt des künstlerischen Schaffens steht und auch die Landschaft zum Träger dieser Form wird, konnte sie nun – wie nie zuvor – zu einem geschlossenen, fast ornamental zu nennenden Ganzen werden und rein bildmäßige Selbständigkeit erlangen.

Dieser große Fortschritt in der Entwicklung der Landschaftsmalerei wurde allerdings mit einem gewissen Sichentfernen vom Vorbild der Natur erkauft. Aber gerade bei vielen Fla-

men des ausgehenden 16. Jahrhunderts erwacht ein neues, schon ins 17. Jahrhundert weisendes Naturgefühl, das den schematischen, nach festen Regeln geführten Aufbau der Landschaft mit einem neuen Empfinden für die lebendige Substanz der Natur durchdringt: Die «vorgefaßten» und «auferlegten» Formen werden jetzt auf die Abbildung und künstlerische Deutung der Wirklichkeit übertragen, die Natur in fester und gefaßter Form zur Anschauung gebracht (Coninxloos späte Waldlandschaft, Momper!).

Die Werke einzelner Landschaftsmaler (Frederik van Valckenborch, Keuninck!) sind auch ihrem Gehalt nach tiefer in der geistigen Haltung des Spätmanierismus befangen: Über ihnen liegt eine vielleicht naturfernere, phantastische Stimmung, die gleichsam in Analogie zur menschlichen Seele ein Kräftespiel verdeutlicht. Diese Stimmung findet aber nicht mehr in einer erzählenden Staffage ihren Ausdruck, sondern in der Landschaft selbst: ihre Formen sind ins Wilde und Phantastische gesteigert, «zurechtgemacht», dem Ganzen angepaßt. Dadurch ist Inhalt und Form zu einer unlöslichen Einheit geworden, die Landschaft mit einem einheitlichen Leben erfüllt, dramatisiert. Auch hier liegt eine wichtige Voraussetzung für die barocke Landschaft.

2. *Ausblick auf die Landschaften des Peter Paul Rubens*

«Rubens...
...ou la vie afflue et s'agite sans cesse,
Comme l'air dans le ciel et la mer dans la mer.»
Charles Baudelaire (Les Phares)

Alle Bestrebungen und Errungenschaften des späten 16. Jahrhunderts finden ihre endgültige Erfüllung und höchste Entfaltung im 17. Jahrhundert, in dem Schaffen der großen holländischen Landschaftsmaler und in Flandern im Lebenswerk des Peter Paul Rubens. Es mag sonderbar erscheinen, daß der große Historienmaler und unvergleichliche Erzähler auch in der Entwicklung der Landschaft in Flandern eine so entscheidende Stellung einnimmt. «Rubens bestimmt das Schicksal der flämischen Malerei, mit ihm steht und fällt ihr Glanz, ja ihre Individualität schlechthin», sagt Rudolf Oldenbourg[163], und der Künstler schreibt in einem Brief aus dem Jahre 1621 (damals hat er schon seine ersten herrlichen Landschaften gemalt) über sich selbst: «Jeder nach seiner Begabung! mein Talent ist der Art, daß noch nie ein Werk, wie groß auch nach Quantität und Verschiedenheit des Darzustellenden, meinen Mut überstiegen hat»! Er hat in seinem langen, arbeitsreichen Schaffen alle Gebiete der Malerei durchschritten. In seinem Werke lebt noch einmal das ganze Erbe der flämischen Kunst auf; alle durch die Arbeit von Jahrhunderten ausgebildeten Gattungen der Malerei haben sich hier «wie Strahlen in einem Brennpunkt» vereinigt, um nach ihm wieder in die einzelnen Zweige zu zerfallen[164], und wurden von ihm in ihrer weiteren Entwicklung entscheidend bestimmt.

Rubens tritt das Erbe der Romanisten an, die «in fast hundertjähriger Arbeit die Kunst des Südens in ihre Heimat zu verpflanzen» gesucht hatten. Er wandert, wie sie, nach Italien, um in wenigen Jahren die ganze Last der Kunst des Südens von Raffael und Michelangelo bis zu Giulio Romano und Caravaggio mit geradezu übermenschlicher Kraft auf seine Schultern zu laden und nach dem Norden zu tragen, jedoch nicht als fremden Import, als akademische Weisheit, sondern innerlich verarbeitet und durchdrungen von seinem eigenen, echt flämischen Geist. Er steht damit ganz in der Entwicklung und in den Bestrebungen seiner

Zeit; aber es ist, als habe er nicht ohne weiteres an die Errungenschaften der ihm vorausgehenden Generation anknüpfen können, sondern selbst im eigenen Werden und Schaffen noch einmal die ganze Entwicklung der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts durchmachen müssen, um sich so eine breite und feste Grundlage für sein Lebenswerk zu schaffen. So ist es auch zu verstehen, daß die Landschaft, die schon in der Zeit um 1600 eine wichtige Stellung als eigene Bildgattung in Flandern einnahm, nicht am Anfang seines Werkes stehen kann, daß Rubens erst die Vierzig überschreiten mußte, «ehe er in der Landschaft ein darstellungswertes Objekt erkannte»[165]; in der Entwicklung des Romanismus war es ja auch so gewesen, daß zuerst einzig und allein das Figurenbild im Vordergrund stand, während die Landschaft erst nach und nach von der neuen Kunstrichtung erfaßt wurde.

Eine der ersten Landschaften von Rubens ist die Waldlandschaft der Liechtensteinschen Gemäldegalerie in Wien, die gegen Ende des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts entstanden ist. In diesem Bild (Abb. 55) stehen an beiden Seiten rahmend zwei vom Bildrand überschnittene Baumstämme, zwischen die eine große, betonte Mittelgruppe gestellt ist. Es ist eine Bildform, die von fast allen Malern der verausgehenden Zeit verwendet wurde. Die beiden Bäume und der sie verbindende schmale Bodenstreifen sind hier noch vor die Landschaft als Vordergrundsschicht gestellt, die nicht unmittelbar in den dahinterliegenden Mittelgrund übergeht, sondern gegen sie abgesetzt ist – Wasser ist verbindend dazwischengestellt –, ebenso wie links an die bewaldete hügelige Erhöhung ein Ausblick in die Ferne herangeschoben ist. Es sind alles Formen und Mittel, die die vorausgehende Zeit ausgebildet hat, um das Landschaftsbild zusammenzufassen und zu vereinheitlichen. Das ganze Bild ist jetzt aber mit mächtigem neuem Leben durchpulst, das diese Formen fast zu sprengen droht. Heinrich Wölfflin sagt über eine der frühen Landschaften des Rubens: «Das Erdreich wirft sich in schwungvollen Wellen, Baumstämme winden sich leidenschaftlich empor, und ihre Laubkronen sind so sehr als geschlossene Massen behandelt», daß alle Vorgänger und Zeitgenossen «jetzt gleichmäßig als äußerst feine Silhouettierer daneben erscheinen»[166]. Aber nicht allein in der Wiedergabe der Naturformen, sondern auch in der Gestaltung des Aufbaues macht sich das Neue bemerkbar: Nicht mehr das Hintereinander der Bildschichten, nicht die seitlichen Durchblicke in die Ferne bedingen die räumliche Tiefe, sondern alle einzelnen Motive – besonders der waldige Hügel in der Mitte – sind als feste, dreidimensionale Massen in das Bild gestellt und schaffen den Raum. Während in den Landschaften vor Rubens trotz aller «Natürlichkeit», die hier zum Teil schon erreicht ist, der nach Vertikalen und Horizontalen ausgerichtete Aufbau der Bildfläche immer noch spürbar ist und die Geschlossenheit der Landschaft bedingt, erfaßt bei Rubens eine um einen Mittelpunkt schwingende räumliche Bewegung alle Teile und fügt sie zu einer unlöslichen Einheit zusammen. Zwei große räumliche Schwünge, Bewegungen, die «cartouchenartig» ineinandergefügt sind, durchziehen das Bild (von links aus der Tiefe, dem Lauf des Wassers folgend, zum Vordergrund und von hier aus allmählich schräg nach rechts in die Ferne auslaufend und von der Mitte her am hell beleuchteten Rücken des Hügels entlang in schwungvoller Biegung nach links ansteigend, um dann allmählich nach rechts in die Tiefe hin auszuklingen) und bestimmen ganz seinen Aufbau.

Das, was Coninxloo in seiner Waldlandschaft aus dem Jahre 1598 (Abb. 14) – um nur ein Beispiel anzuführen – angebahnt hat, ist hier weitergeführt und gesteigert durch die ganze «üppig schwellende, positive, aktiv ausstrahlende Kraft»[167] des neuen barocken Lebens.

Die etwas später entstandene Landschaft mit der Eberjagd in Dresden (Abb. 56) stellt eine sehr ähnliche landschaftliche Gegend dar. Ein hier ebenfalls an den linken Bildrand ge-

stellter großer Baum steht aber jetzt ganz im Bilde: alles Kulissenhafte des Aufbaues, alle Vordergrundsschwellen und Bildschichten sind weggefallen; in breitem Strome durchfließt ein einheitlicher landschaftlicher Raum das ganze Bild. Ebenso wie die Jäger, Pferde und Hunde von allen Seiten aus auf die Mitte hin stürzen und sich über dem hier von den Hunden gestellten Eber zu einem wilden Knäuel zusammenballen, sind auch alle Linien und Bewegungen der Landschaft auf die Mitte konzentriert, um von hier aus wieder zurückzustrahlen und so die Landschaft mit einem völlig einheitlichen Schwung zu erfüllen und zusammenzuschließen.

Eine Baumstudie im Louvre in Paris[168] zeigt, daß die Anregung zu diesem Bild von einem wirklich in der Natur gesehenen Motiv ausgegangen ist. «Die »Wahrheit« dieser Natur scheint für den Künstler wie für den Beschauer vielmehr darin zu bestehen, daß sie in der Fülle ihres Lebens empfunden und genossen ist, als daß sie für sich genommen und »gesehen« wäre»[169]. Die Staffage, die die Landschaft belebt, ohne ihren Inhalt zu bilden, gehört wesentlich zum Bild dazu; sie wächst im engsten Sinne des Wortes aus der Landschaft heraus: die Jagdgesellen am Baumstamm links sind im Bilde aus den Formen der Wurzel des gestürzten Baumes – wie wir sie in der Pariser Skizze sehen – herausgebildet. Diese Figuren sind völlig verlandschaftlicht, die Landschaft ihrerseits wird durch die in ihr sich abspielende, wild bewegte Jagdszene dramatisiert.

Trotz aller Ungezwungenheit und Natürlichkeit, trotz der Unmittelbarkeit der Einfühlung in das Leben und Wachsen der Natur steht auch bei Rubens das Bestreben, die Landschaft in klarer und fest gefaßter Form zu erfassen, an erster Stelle. Das Leben, das seine Landschaften durchströmt, ist im Grunde dasselbe wie das der jeweils gleichzeitigen Figurenbilder. In der Dresdener Landschaft mit der Eberjagd ist es besonders deutlich zu erkennen, da hier zwei Bildgattungen – Landschaft und Jagd- oder Schlachtenbild – zusammentreffen. Was die Landschaft bei Rubens zu so unsagbarer Großartigkeit erhebt, ist nicht allein die unmittelbare Wiedergabe der Natur, sondern vor allem die innere Struktur, die im Figurenbild und der Landschaft die gleiche ist[170]. Von hier aus zurückblickend, können wir sehen, daß es dieselben Bestrebungen sind, die die vorausgehende Zeit in mühevoller Arbeit zu verwirklichen suchte – hier endgültig erfüllt durch die ganz einmalige überragende künstlerische Persönlichkeit des Peter Paul Rubens. Jakob Burckhardt hat einmal gesagt, es scheine, als hätte sich die elementare Natur, die Landschaft, «vertrauensvoll an ihn gewandt, er möge sie auf seine Adlerschwingen nehmen»!

Zwei weitere Landschaften aus dem Beginn der zwanziger Jahre können uns dies noch einmal besonders eindringlich veranschaulichen. In der Landschaft mit dem Schafhirten der National Gallery in London[171] ist ein vielleicht in der Natur gesehenes Motiv sehr unmittelbar und «natürlich» wiedergegeben und zugleich in einer geschlossenen und in sich ausgewogenen Form erfaßt. Dasselbe Thema greift Rubens wenige Jahre später noch einmal in einer zweiten großen Landschaft (Abb. 57) auf, die in allerletzter Zeit aus dem Besitz des Herzogs von Buccleuch ebenfalls in die National Gallery gelangte. Das frühere Bild ist bis in alle Einzelheiten genau wiederholt, aber in einen noch weiteren, schwungvolleren und zugleich festeren kompositionellen Rahmen gestellt (es bildet die linke Hälfte des Mittelgrundes der Buccleuch-Landschaft). Das Bild ist dadurch in seiner ganzen Wirkung gesteigert. Es ist keine Wiedergabe einer natürlichen, gesehenen Landschaft, sondern eine komponierte Ideallandschaft, die aus einzelnen Teilen zu einer unlöslichen Einheit höherer Ordnung zusammengefügt ist, welche ihren Sinn in sich selbst findet und durch ein sowohl optisches wie ästheti-

sches und stimmungsmäßiges Fürsichsein bedingt wird. Natur, Licht und Stimmung, Formen, Linien und Farben sind dabei mit unbändiger Leidenschaft erfaßt und gesteigert. Wir können hier an die Worte Goethes erinnern, die er in einem Gespräch mit Eckermann am 11. April 1827 über eine Landschaft von Rubens sagte: «Ein so vollkommenes Bild ist niemals in der Natur gesehen worden, sondern wir verdanken diese Komposition dem poetischen Geiste des Malers. Aber der große Rubens hatte ein so außerordentliches Gedächtnis, daß er die ganze Natur im Kopfe trug und sie ihm in ihren Einzelheiten immer zu Befehl war. Daher kommt diese Wahrheit des Ganzen und Einzelnen, so daß wir glauben, alles sei eine reine Kopie nach der Natur».

Auch Rubens bleibt nicht bei der einmal erreichten Form der Landschaft stehen. Er sucht immer mehr die der ihm vorausgehenden Zeit gesetzten Schranken zu durchbrechen, immer neue Wege und Möglichkeiten für die Landschaftsmalerei zu erschließen. So ist es auch zu verstehen, daß er mehrmals dieselben Landschaftsthemen aufgreift, um sie noch einmal neu zu formen und zu vervollkommnen. Es ist eine stete Entwicklung im Sinne einer immer größeren Verinnerlichung und Vereinheitlichung der Landschaftsbilder ohne Aufgabe ihrer großartigen Vielfältigkeit und ihres inneren Reichtums.

Sicher eine der spätesten Landschaften von Rubens, die ganz am Ende seines Lebens entstand, ist die Mondscheinlandschaft (Abb. 58). Es ist eine flache Ebene mit ein paar großen Bäumen und einem Wasser im Vordergrund dargestellt: ein schmaler Landstreifen, der doch unendlich weit wirkt und in nebliger, dunstiger Ferne verschwimmt. Hoch an den klaren Sternenhimmel steigt aus einzelnen leicht zusammengeballten Wolken der Vollmond und erfüllt dieses Stück flacher flämischer Erde mit einem einsam am Wasser weidenden Pferd mit einem stillen, silbrigen Schein. Diese in wundervollen ruhigen und gedämpften, aber doch leuchtenden, von der ganzen Intensität der Spätwerke durchglühten Farben gehaltene Landschaft kann nicht eines Eindrucks Bild sein, sondern ist selbst Natur, die entstand, deren einzelne Teile Durchgangspunkt für die Allkräfte des Daseins zu sein scheinen; auch sie hat ihre feste und überlegte innere Struktur, denn wie hätte sonst diese in sich abgerundete, ausschnitthafte und einheitliche Wirkung, der allerdings nichts mehr von einer schematischen, nach festen Regeln geführten Komposition anhaftet, entstehen können[172]. Über diesem Bild liegt eine unsagbare tiefe Stimmung, die nicht durch das dargestellte Objekt bedingt ist, sondern ganz durch den «poetischen Geist» des Malers – um noch einmal die Worte Goethes zu gebrauchen –, durch die Art und die Mittel, mit denen er die Landschaft erfaßt. Sie ist mit einem so neuen Gefühlsinhalt erfüllt, der das Bild unserer heutigen Auffassung plötzlich so naherückt, daß ganze Jahrhunderte späterer Entwicklung hier vorahnend vorweggenommen zu sein scheinen.

Die Anregung zu allen Landschaften von Rubens geht von der Natur aus. So ist es auch bezeichnend, daß im letzten Jahrzehnt, da er das Schloß Steen bei Mecheln erwarb und die Sommermonate auf dem Lande verbrachte, die meisten seiner Landschaften entstanden. «Was die Natur zu ihm redete», schreibt Jakob Burckhardt, «oft gewiß nur leise Worte, das setzte sich in seinem Innern zu eigenen ergreifenden Visionen um, und so schenkte er es der Welt wieder». Rubens malt die ihn umgebenden Wiesen und Äcker, die weiten, flachen Ebenen seiner flämischen Heimat; er begnügt sich aber nicht, ein Stück Wirklichkeit herauszugreifen und malerisch und kompositionell abzurunden, sondern er sucht in der Landschaft den Ausdruck der lebenschaffenden Gewalt der Natur, des Alls; denn «der Künstler will zur Welt durch ein Ganzes sprechen; dieses Ganze aber findet er nicht in der Natur, sondern es

ist die Frucht seines eigenen Geistes oder, wenn Sie wollen, des Anwehens eines befruchtenden göttlichen Odems», sagt Goethe am 18. April 1827 im Gespräch mit Eckermann über die große Sommerlandschaft des Palazzo Pitti in Florenz (Abb. 54). Hier in diesem Bild ist das weite, flache flämische Land der Mechelner Gegend dargestellt, und doch ist es mehr als das bloße Abbild der gesehenen und erlebten Natur: Rubens verleiht, wie alle Flamen, seinen Landschaften Bewegung, Weite und bedeutenden Inhalt. Das Land trägt bei ihm, auch ohne antikische Staffage, wie wir sie in einzelnen Bildern (Odysseuslandschaft u. a.) sehen, etwas Mythologisches in sich, auch die Idylle ist bewegt und «idealisch», auch die Ruhe trägt heroischen Charakter[173]. Wir können hier wiederum auf Worte Goethes verweisen[174]: «Er als Historienmaler suchte nicht sowohl das Bedeutende, als daß er es jedem Gegenstand zu verleihen wußte, daher seine Landschaften einzig sind. Es fehlt auch nicht an steilen Gebirgen und grenzenlosen Gegenden, aber auch dem ruhigsten, einfachsten, ländlichen Gegenstand weiß er etwas von seinem Geiste zu erteilen und das Geringste dadurch wichtig und anmutig zu machen.»

ANMERKUNGEN

1. Max Dvořák, Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. München 1928. S. 234.
2. Dieser Formulierung nach wäre die Predella von Lorenzo Lottos Altar (Himmelfahrt Mariä) in der Pfarrkirche in Asolo, 1506, das erste reine Landschaftsbild der abendländischen Malerei, das wir kennen. Als solches publiziert es auch E. Tietze-Conrat in dem Aufsatz: «Das erste moderne Landschaftsbild», Pantheon Bd. XV, 1935, S. 72f. Gerade an diesem Bild scheint sich mir gut zeigen zu lassen, daß diese etwas äußerliche, rein formale Definition nicht ausreichend ist. Wenn diese Predella Lottos auch auf eine Tafel für sich gemalt ist, so will sie doch unbedingt mit dem ganzen Altar zusammen gesehen werden; sie wäre aus diesem Zusammenhang herausgelöst vollkommen undenkbar. Es ist noch kein Bild, das seine Bedeutung in sich selbst hat, für sich allein gesehen werden kann und will, das allein «Landschaft» (es handelt sich hier um eine Ansicht von Asolo) zum Thema hat.
3. Ich möchte hier auf einige Formulierungen aus einem Essay von Georg Simmel über die «Philosophie der Landschaft» verweisen (in: «Die Güldenkammer», herausgegeben von S. D. Gallwitz, G. F. Hartlaub und Hermann Smidt, S. 635—644): «Unser Bewußtsein muß ein neues Ganzes, Einheitliches haben, über die Elemente hinweg, an ihre Sonderbedeutungen nicht gebunden und aus ihnen nicht mechanisch zusammengesetzt – das erst ist die Landschaft» (S. 635); «Für die Landschaft aber ist gerade die Abgrenzung, das Befaßtsein in einem momentanen oder dauernden Gesichtskreis durchaus wesentlich; ihre materielle Basis oder ihre einzelnen Stücke mögen schlechthin als Natur gelten – als «Landschaft» vorgestellt, fordert sie ein vielleicht optisches, vielleicht ästhetisches, vielleicht stimmungsmäßiges Fürsichsein, eine singuläre, charakterisierende Enthobenheit aus jener unzerteilbaren Einheit der Natur, in der jedes Stück nur ein Durchgangspunkt für die Allkräfte des Daseins sein kann» (S. 636); die Aufgabe des Künstlers ist: «daß er aus der chaotischen Strömung und Endlosigkeit der unmittelbar gegebenen Welt ein Stück herausgrenzt, es als eine Einheit faßt und formt, die nun ihren Sinn in sich selbst findet und die weltverbindenden Fäden abgeschnitten und in den eigenen Mittelpunkt zurückgeknüpft hat» (S. 638).
4. Heinrich Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers. München 1926. S. 162.
5. Wölfflin, a. a. O., S. 164: «Die Landschaft mit dem Weiherhäuschen, die im Kupferstich Maria mit der Meerkatze verwendet wurde . . ., ist eine solche malerische Naturaufnahme, die wir nach dem bloßen Maßstab der Gemälde für diese Zeit einfach als unmöglich ablehnen müssen.»
6. Ält. Pinakothek, 30:22 cm, Papier auf Buchenholz. Datierung nach M. J. Friedländer, Albrecht Altdorfer. Berlin 1924. S. 126.
7. C. G. Carus, Neun Briefe über Landschaftsmalerei, herausgegeben von Kurt Gerstenberg. Dresden o. J. S. 90.
8. Rainer Maria Rilke, Von der Landschaft, Inselalmanach. Leipzig 1933. S. 42f.: «Und alle Dinge, die man sah, waren neu, so daß mit dem Schauen sich ein fortwährendes Staunen verband und eine Freude an unzähligen Funden. So kam es von selbst, daß man mit der Erde den Himmel pries und sie kennenlernte, da man Sehnsucht war, ihn zu erkennen . . .

   »Man hatte so, ohne es zu wollen, die Wärme gefühlt, das Glück und die Herrlichkeit, die von einer Wiese, einem Bach, einem Blumenhang und von Bäumen, die fruchttragend beieinanderstehen, ausstrahlen kann, daß man, wenn man nun Madonnen malte, sie mit diesem Reichtum wie mit einem Mantel umgab, sie damit krönte wie mit einer Krone und Landschaften wie Fahnen entfaltete ihnen zum Lobe; denn man wußte ihnen kein Fest zu bereiten, das rauschender war, keine Hingabe kannte man, die dieser glich: alles eben gefundene Schöne ihnen zuzutragen und mit ihnen zu verschmelzen. Man meinte keinen Ort mehr damit, auch den Himmel nicht, man stimmte die Landschaft an wie ein Marienlied, das in hellen, klaren Farben erklang.»
9. Dvořák, a. a. O. S. 206.
10. Ich möchte hier wenigstens in einer Anmerkung auf folgende Worte aus einem unvollendet gebliebenen Aufsatz von Max Dvořák über die «Voraussetzungen des niederländischen Romanismus» hinweisen, denen ich weitgehend die Anregung zu dieser Arbeit verdanke. A. a. O. S. 213: «Abermals wie am Anfang des 15. Jahrhunderts hat sich die Mannigfaltigkeit der sinnlichen Erscheinung der nordischen Malerei neu erschlossen, und mag sich auch die neue Entdeckung der Welt scheinbar allmählich aus der älteren entwickelt haben, so war sie doch von ihr durch einen neuen Begriff der Kunst getrennt. Die Natur und das menschliche Leben sind nicht wie bisher nur die liebliche Augenweide, die als ein Mikrokosmos mit uralten religiösen Vorstellungen verbunden werden konnte und in dieser Begrenzung eine Quelle der Wahrheit und Belehrung war, sondern in all ihren Erscheinungsformen ein selbständiger Inhalt des Makrokosmos, in den sich die gestaltende Einbildungskraft versenken konnte, um durch ihn zu einer idealen Weltvorstellung, zum künstlerischen Genusse und einer von religiösen Empfindungen und der Offenbarung unabhängigen geistigen Erhebung zu gelangen. Aus dem mittelalterlichen Naturalismus hätte sich eine autonome Landschaftsmalerei . . . trotz der vielfachen Ansätze dazu nie entwickeln können; nur ein neuer, universal-weltlicher Idealismus konnte die Fesseln sprengen, die sie an den alten, überweltlichen gebunden und die Entfaltung der Ansätze zum selbständigen Leben verhindert hat».

    In diesen Worten ist zugleich am besten jene große Umwandlung kurz umrissen.
11. Rilke sagt in seinem Aufsatz über die Landschaftsmalerei (a. a. O. S. 44f.): «. . . man durfte sie (die Landschaft) nicht mehr stofflich empfinden auf die Bedeutung hin, die sie für uns besaß, sondern gegenständlich als eine große vorhandene Wirklichkeit». Er sieht in der Hintergrundslandschaft des Mona-Lisa-Bildes Lionardos, des «Über-

holers von vielen noch nicht Gekommenen», zuerst die Landschaft so erfaßt: «Diese Landschaft ist nicht eines Eindrucks Bild, nicht eines Menschen Meinung über die ruhenden Dinge; sie ist Natur, die entstand, Welt, die wurde, und dem Menschen so fremd wie der nie betretene Wald einer unentdeckten Insel. Und Landschaft so zu schauen als ein Fernes und Fremdes, als ein Entlegenes und Liebloses, das sich ganz in sich vollzieht, war notwendig, wenn sie je einer selbständigen Kunst Mittel und Anlaß sein sollte . . .»

Es ist allerdings zu sagen, daß die Landschaftsmalerei Erfüllung in diesem höchsten und vollkommensten Sinn nur selten und allein in den Werken der größten Schaffenden, wir denken hier auf unserem Gebiet an Rubens, gefunden hat.

12. 1521 im niederländischen Tagebuch: «Meister Joachim, der gut Landschafter». Es ist das erstemal, daß das Wort «Landschaft» in der deutschen Sprache gebraucht wird.
13. Max J. Friedländer, Von Eyck bis Brueghel. Berlin 1916. S. 101.
14. Das 1549 geschriebene Manuskript hat Graf Athanasius Raczynski 1843 in Lissabon gefunden und zum Teil veröffentlicht (Le Comte A. Raczynski, Les Arts en Portugal. Paris 1846). Deutsche Ausgabe: Herausgegeben von Joaquim de Vasconcellos in: Quellenschriften für Kunstgeschichte usw. Wien 1899. S. 29ff.

Diese überaus wichtige Quelle wird hier herangezogen, da wir aus dieser Zeit keine Nachrichten aus den Niederlanden besitzen; das einzigste Zeugnis sind die Werke der niederländischen Maler. Erst Karel van Mander (1604) unterrichtet uns über die künstlerischen Bestrebungen seiner Landesgenossen, worauf ich später noch zurückkommen werde.

Was die Äußerungen Hollandas betrifft, so ist oft seine Wahrheitsliebe in bezug auf die Wiedergabe der Worte Michelangelos bezweifelt worden. «Sobald man jedoch überhaupt an die Unterhaltungen über die Malerkunst glaubt (wofür alles zu sprechen scheint), ist es gestattet, anzunehmen, Hollanda habe, als er Rechenschaft über die Herrschaft des alten Stils in seiner Heimat ablegte, das Urteil seines Propheten über das Verhältnis der flämischen zur italienischen Malerei hervorgelockt», sagt der Herausgeber. Für uns ist es in diesem Zusammenhang vor allem wichtig, daß diese Worte gegen Mitte des 16. Jahrhunderts ausgesprochen wurden.

15. «Nur weil in diesem Lande (Italien) die Malwerke mit mehr Meisterschaft und gewissenhafter als an anderen Orten hergestellt werden, nennen wir die gute Malerei italienische, also, daß wir auch ein gutes, in Flandern entstandenes Werk, oder in Spanien . . . ein italienisches nennen. Denn diese edle Kunst ist zwar nicht irdischen Ursprungs, sondern ein himmlisches Gnadengeschenk; von der Kunst des Altertums aber ist in unserem Italien mehr übriggeblieben als irgendwo sonst in der Welt, und wird auch, denke ich, bis zum Ende aller Dinge hier verbleiben». Vgl. auch S. 115ff.
16. M. J. Friedländer, a. a. O. S. 103: «Die Liebhaber und Käufer Patinirscher Bilder begnügten sich nicht mit dem Gesamteindrucke, sie wollten in dem Bilde lesen, sie suchen das Vergnügen eines abwechslungsreichen Spaziergangs oder einer Entdeckungsreise. Wenn sie bei jeder Wegbiegung auf ein Abenteuer stoßen, Figuren entdecken und deuten, Zusammenhänge aufspüren konnten, fühlten sie sich um so mehr befriedigt.»
17. R. Oldenbourg, Die flämische Malerei des XVII. Jahrhunderts. Berlin 1922. S. 8.
18. Karel van Mander, Deutsche Übersetzung von Hanns Floerke. München 1906. Bd. II, S. 251 und 361.
19. Van Mander sagt z. B. im Lehrgedicht im Kapitel «Von Gewändern oder Drapierungen» (X), nachdem er die Maler auffordert, dünne Gewänder so darzustellen, daß der Körper durchscheine: «Ons Ide' hier toonen most her gehewelden» (Unsere Idee muß hier ihre Macht zeigen) und am Rand als Definition: «Idee - imaginaty - oft ghedacht» (Idee = Einbildungskraft oder Gedanke).

«Das Lehrgedicht des Karel van Mander», herausgegeben von Hoecker. Haag 1916. S. 252f., Vers 30; zur Übersetzung vgl. Panofsky, Idea. Leipzig 1924. S. 98, Anm. 153.
20. Dvořák, a. a. O. S. 210.
21. Als Literatur zu M. und H. Cock sei vor allem der weiter im Text mehrmals zitierte Aufsatz von Ludwig von Baldaß erwähnt: Die niederländische Landschaftsmalerei von Patinir bis Brueghel, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen d. Ah. Kaiserhauses, Bd. XXXIV. Wien 1918. S. 146ff.; ferner: Thieme-Becker über Cock (L. Burchard) und M. J. Friedländer, Amtl. Berichte aus den kgl. pr. Kunstsammlungen XXXVI. Berlin 1914/15. S. 138ff.

Van Mander sagt über Mathys und Hieronymus Cock: «Unter anderem gereicht es ihr (Antwerpen) zur Zierde, daß sie Matthijs Kock zum Bürger hatte, der ein hervorragender Meister in der Landschaftsmalerei gewesen ist. Er war auch der erste, der eine bessere Auffassung in der Landschaftsmalerei zur Geltung zu bringen begann, mit größerer Abwechselung auf die neue italienische oder antike Weise, und wunderbar erfinderisch in der Anordnung der Pläne war». - «Hieronymus Kock . . . hat selbst verschiedene Sachen radiert, besonders jedoch viele von den Arbeiten seines Bruders Matthijs, darunter namentlich zwölf kleine Landschaften, die sich überall großer Schätzung erfreuen» (Mander-Floerke I, S. 249ff.).
22. Florenz, Uffizien; galt früher als Tizian-Zeichnung. Vgl. Frits Lugt, Pieter Brueghel und Italien, Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag. Leipzig 1927. S. 112f. und Abb. 1.
23. Anonyme Zeichnung im Louvre; F. Lugt, a. a. O. S. 112ff., Abb. 2.
24. Zur Kunstliteratur im allgemeinen vgl. Julius von Schlosser, Die Kunstliteratur (Wien 1924) und dessen Ausführungen über das Zeitalter des Manierismus.

25. Das Buch von der Kunst oder Traktat der Malerei des Cennino Cennini da colle di Valdelsa, herausgegeben und übersetzt von Albert Ilg, Quellenschriften für Kunstgeschichte usw. I. Wien 1871. S. 59, Kap. 88.
26. Karl Birch-Hirschfeld, Die Lehre von der Malerei, ein Beitrag zur Geschichte der Malerei des Cinquecento. Diss. Leipzig 1911. S. 11.
27. Birch-Hirschfeld, a. a. O. S. 76: «Das 16. Jahrhundert kennt ... keinen prinzipiellen Unterschied zwischen Dichtkunst und Malerei. Einzig die Darstellungsart ist in beiden Künsten verschieden. Die gedanklichen Probleme, die jede zur Form werden läßt, decken sich vollkommen. Der Maler dichtet so gut wie der Poet, und so kommt es, daß die Gesetze, die von der griechischen Literatur für das Drama erfunden wurden, auch für Werke der bildenden Kunst aufgestellt werden.»

    Vgl. dazu Gregorio Comanini, Il Figino, ovvero del Fine della Pittura. Mantova 1591. P. 199f.: «Della favola, dice il vostro Aristotele, che ella dee essere una, rappresentante una sola attione d'uno solo ... Corrisponde a questa unitá di favola poetica l'unità dell'inventione del buon Pittore, il quale non dipinge dentro una tavola diverse attioni ma una sola ... il savio Pittore figura nella tavola sua una sola attione, alla quale come a fine rimirano tutte l'imagini, che ivi dal suo penello formate sono.»
28. Giovanni Paolo Lomazzo, Trattato dell'Arte della Pittura etc. Milano 1584. Ich zitiere nach dem leichter zugänglichen Neudruck, Roma 1844; II, p. 442: «Per certo difficilissima opera è il rappresentare i paesi con l'artefício che si gli ricerca, per il vedere e sfugimenti suoi, la quale è una gratia particolare data ai pittori; perchè i paesi vogliono essere distinti in tre parti. La prima vuol'essere visibile d'appresso, la seconda più abbagliata, e la terza che quasi si smarrisca affatto e perda in infinito, sì che la seconda si componga in effetto giusta di prospettiva con la prima.»
29. Lomazzo, a. a. O. II, p. 447: «... grandissimo bosco, dove fu ucciso S. Pietro martire, il qual paese è il più bello che giammai fosse dipinto.»
30. Lomazzo, a. a. O. I, p. 313: «... nelle piante quando sono percosse dal vento, i rami più sottili, e perciò anco più leggieri, hanno da essere rappresentati in atto che si percuotano insieme, cedendo, ed inchinandosi dalla parte opposta a quella d'onde spira il vento, più assai che i sodi, e perciò gravi, restando il tronco forte e saldo. I rami che d'inde nascono cominciano a piegarsi, e gli altri che da quelli sorgono, tanto più, sì che viene a mostrarsi l'istessa leggerezza nelle foglie. Ben è vero che non tutti gli arbori si muovano ad un modo, perchè il salce si muove, e crolla estremamente, ed il pino non mai, o ben poco; e così si potrebbe discorrere in tutti gli altri. Ma quì ha d'avvertire che le piante novelle tenere di tronco si cominciano dal basso del tronco a crollare co'rami, e con frondi. L'erbe anch'elleno, i fiori, e i frutti hanno i suoi moti trementi, secondo il vento, e l'aura che soffia, ed ancora secondo che sono oppresse da qualche cosa, come per esempio una spica di formento da un uccello, il quale non solamente la farebbe torcere, ma la tirarebbe a terra ...»
31. Z. B.: «Sfuggimento di boschi con raggi del sole, che per entro lampeggino»; «la polvere nell'aria, che veramente chi la vede non la può stimare altro che polve che da'venti sia agitata»; «lo splendore, e riflesso della luna nelle aque»; Lomazzo, a. a. O. II, p. 443f., 445, 446.
32. «... levando quanto si può con l'arte gli errori della natura, e così imitare i poeti quando cantano in versi le lodi loro.» Lomazzo, a. a. O. II, p. 372f. – «Et ritrahendo dal naturale, s'hanno d'aiutare le debolezze naturali, con la forza dell'arte.» Zitiert nach der Originalausgabe von 1584, da im Neudruck ausgelassen: Lomazzo, Traktat, S. 337.
33. «Io pero rido di coloro che approvano ogni natural per buono.» Giov. Bat. Armenini, De'veri Precetti della Pittura etc. Ravenna 1587. II, cap. 3, p. 88.

    «... bisogna ridurla dalla natura disordinata, all'ordinata.» Lomazzo, a. a. O. II, p. 358.
34. «... si harebbe à osservare in tutte le cose, che il disegno mette in opera, cioè cercar sempre di fare le cose, come dovrebbono essere, e non in quello modo che sono.» – «E così quell'artefice, che col mezzo de queste due strade (ritrarre & imitare) camminerà nell arte nostra, cioè nelle cose, che hanno imperfezione e che harebbono à essere perfette, col imitare, e nelle perfette col ritrarre, sarà nella vera e buona via del disegno.» Vincenzo Danti, Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni di tutte che imitare e ritrarre si possono con l'arte del disegno, Firenze 1567, zitiert nach dem Neudruck Perugia 1839, p. 90 und 93; vgl. dazu Panofsky, a. a. O. S. 44f. und Anmerkungen 182, 186, 187.
35. Um das Gesagte noch zu verdeutlichen, möchte ich wenigstens in den Anmerkungen auf die Anweisungen verweisen, die Lomazzo gibt für das Malen und Komponieren von «compositioni di naufragj di mare», als ein Beispiel, das man durch viele andere ersetzen könnte; er sagt u. a.: «... si vuol vedere il cielo che mugghi per la forma de'lampi che di notte pajano comparire per l'aria tutta accesa di fuoco, ed agitata dai venti, come dice l'Ariosto in que'versi

    Dalla rabbia del vento che si fende
    Nelle ritorte, escono orribil suoni:
    Di spesse lampi l'aria si raccende (Orlando forioso, XLI, p. 12).

    All'incontro si veda il combattimento delle acque di sotto, che paja in certo modo rispondere con lo strepito all'aria; a tra il cielo ed il mare diversi venti soffiando impetuosamente stridano, e l'aria a guisa di tromba mostri di risuonare, come espresse il medesimo Ariosto.

Ecco stridendo l'orribil procella
Che'l repentin furor di Borea spinge,
La vela contro l'arbore flagella (ibid. 13) ...

Delle onde alcune hanno da parrer simili ai monti, come l'istesso sogiunge

Il mar si leva, e quasi il cielo attinge (ibid. 13)...»

So gehen die Anweisungen noch seitenlang weiter mit immer neuen Zitaten nach Ariost. Lomazzo, a. a. O. II, p. 249ff.

36. Birch-Hirschfeld, a. a. O. S. 86; vgl. dazu die Landschaftsthemen, die Lomazzo, Armenini, Sorte u. a. aufzählen.
37. Sorte geht von der «chorographia», der Landschaftsbeschreibung, aus, der größte Teil seiner Ausführungen bezieht sich aber auf die Landschaftsmalerei.
38. Besonders beachtenswert ist die ausführliche, sehr gut beobachtete Beschreibung des nächtlichen Brandes des Palazzo della Ragione in Verona 1541. Er schließt: «Et perciò diroui solo, come questo caso, essend'io all'hora Pittore, con li colori imitai, illuminando il paese & i luoghi uicini parte dello splendore della Luna, & parte dalli uapori & uampi più uiui dello incendio. Il sereno adunque stellato Cielo della notte con'la Luna lucente & chiara, come si fà in tutta l'altre cose, rileuai con ...» Es folgt eine lange Anweisung, wie man technisch diese Beleuchtung malen soll (p. 11).
39. Ebenso kann auch diese sehr sachliche Schrift (Schlosser sagt, man empfinde «überall den Geruch der Malerwerkstatt») ihre Entstehung in der sehr theoretisch-literarisch denkenden Zeit nicht verleugnen; man braucht sich nur die Aufzählung dessen, was er noch erörtern möchte (es aber nicht tut, da «le quali cose ad altro ingenio ad altra speculatione appartengono, che alla mia»): «dello eterno Iddio Padre, delle prospettiue, & delle distanze, del numero de'cieli, de gl'Angeli, & di que celesti & gratiosi influssi, che con marauigliosa gratia ne i Poeti, & ne i Pittori dolcemente signoreggiano» (p. 18). Sorte setzt an den Anfang eine sehr weitläufige naturwissenschaftliche und philosophisch-theologische Überlegung über die «origini de'fiumi», eine Begründung des Kreislaufes des Wassers vom Berg zum Meer und dann durch die Wasserverdunstung wieder zum Berg zurück, so daß sich im Flußlauf das Bibelwort «ritornano al luoco onde escono» bewahrheitet – vielleicht um «der Weltlandschaft eine naturphilosophische Theorie» zu unterschieben, wie Rudolf Baer (Paul Bril, Studien zur Entwicklungsgeschichte der Landschaftsmalerei um 1600. München 1930. S. 10) sagt. Baers Behauptung, daß Sorte nach der langen Betrachtung verlange, «daß der Künstler, wenn er einen Fluß darstelle, in der Nähe auch einen Berg und das Meer malen solle, um so Ursprung und Ausgang klarzulegen», ist in den Osservationi nicht ausdrücklich ausgesprochen; es ist aber sehr wahrscheinlich, daß diese merkwürdige Auseinandersetzung am Anfang eines Malertraktates einen ähnlichen Sinn hat.
40. Karel van Mander, Lehrgedicht, a. a. O. S. 196ff., cap. 8: «Van het landschap»; außerdem beziehen sich auch noch Teile des 7. und 9. Kapitels auf die Landschaftsdarstellung. Ich will hier wenigstens in den Anmerkungen auf den Inhalt des Kapitels über die Landschaft ausführlich eingehen, da wir noch oft darauf zurückgreifen müssen.

Den Inhalt der manchmal etwas wahllos nebeneinandergestellten Verse habe ich nach einzelnen für die Komposition wichtigen Begriffen geordnet und zusammengefaßt:

Einleitung: «Malerjugend, die ihr lange gekrümmt gesessen seid, verwirrt in der Kunst durch stetige Arbeit, so daß ihr halb blind geworden, eure Sinne abgestumpft und verschlissen habt, weil ihr lernlustig immer mehr wissen wolltet, hört auf» (Vers 1), beginnt van Mander sein Kapitel «Von der Landschaft». Er fordert sie auf, sich auszuruhen, um «frühzeitig mit Toresöffnen» hinauszugehen in die freie Natur «zur Erheiterung des Geistes und die Schönheit zu betrachten», denn dort «werden wir viele Motive sehen, die uns dienen werden, eine Landschaft aufzubauen auf Leinen oder harte Bretter der norwegischen Eiche; kommt, ihr werdet für die Reise dankbar sein» (Vers 3). Es folgt eine schöne Beschreibung des Morgens mit dem Sonnenaufgang, geschildert mit großer lebendiger Frische und Naturanschauung, aber nicht ohne literarisch-allegorisches Beiwerk (Vers 4—7).

Aufbau des Bildes: «Seht dort, das ferne Landschaftsbild hat das Aussehen der Luft und verfließt fast in derselben, und die hochragenden Berge scheinen bewegliche Wolken. Von beiden Seiten sehen wir, wie auf den Fließböden, die Gräben und Furchen des Feldes nach hinten auf den Augenpunkt zulaufen und verschwinden. Dies zu betrachten laßt euch nicht verdrießen, denn es läßt euren Hintergrund perspektivisch stark zurückweichen» (Vers 8). Die Maler sollen auf «Verkleinerung und Verkürzung» achten, «so wie man es im Leben sieht»: «Ist da auch kein Mauerwerk, das feste Regeln erfordert, so müßt ihr doch wissen, euer Auge richtig auf den Horizont oder auf den Augenpunkt zu richten, d. h. auf die oberste Wassergrenze: alles was darunter ist, sieht man von oben, und das andere sieht man verschoben von unten» (Vers 9). «Den Hintergrund sollt ihr nicht zu schwach anlegen und in Schatten nicht so weichlich sein wie in den Lichtern. Ihr müßt die Menge der blauen Luft bedenken, die dazwischen liegt und das Auge lähmt und die Anstrengung zum klaren Erfassen zunichte macht» (Vers 10). Die «Landschaftsgründe», «die man auf Leinewand oder Holz in drei oder vier einzuteilen pflegt» (Vers 18), soll der Maler so anordnen, daß der «Vordergrund schwer sei, um die anderen zurückweichen zu lassen», und dabei bedacht sein, «vorne etwas Großes hinzubringen, wie Brueghel und solche von großen Namen, denen man, was die Landschaft anbetrifft, die Palme reichen darf. Denn im Werk dieser ehrwürdigen Menschen sind vielfach vorne gewaltige Baumstämme». Darin soll man «begeistert ihnen nachfolgen!» (Vers 19). «Mächtig muß der Hintergrund zu-

rückweichen» (Vers 21). «Notwendig» ist (es wird die «Angemessenheit sehr verstärken»), daß «von vorne an alle Gründe fest aneinandergebunden (sind), sowie man die Wellen in Neptuns Gebiet alle ineinanderrollen sieht; und man soll die Gründe wie Schlangen ineinanderlaufen lassen und nicht einen Haufen hinter einen anderen setzen» (Vers 20). Die «Gründe» soll man «fest aneinanderknüpfen und so einen in den anderen überstreichen lassen, gleich als ob da gewundene Adern kröchen». Nur so ist eine «gute Perspektive zu erhoffen» (Vers 21). «Auf dem Vordergrund soll man keine Häuser erbauen, wenn man vorne halb Landschaft, halb Figuren verstreuen kann; doch soll man der Forderung gemäß handeln». Im ganzen Bild «soll man schwermütige Anordnung vermeiden und öde Plätze fortlassen; statt dessen soll man sorgen, daß die Gründe je nachdem, doch nicht zu reichlich mit einigen hübschen Kräutern bepflanzt werden» (Vers 22). «Um die gepriesene Schönheit» zu erreichen, muß der Maler «der großen Verschiedenheit sowohl in Farbe als auch in Aussehen ... weise und rücksichtsvoll folgen», dabei «ungebührlich viele Städte, Häuser, Berge und anderes vermeiden, denn das Zuviel», ebenso «wie auch zu starke perspektivische Wirkungen» verhindern «den Genuß der Schönheit» (Vers 23).

Das Vorbild der Italiener und Brueghels: Das Vorbild für van Mander ist die italienische Landschaftsmalerei: «Es gibt nur wenige Italiener, die Landschaften malen, die aber haben fast keine Genossen». Was er an den Italienern so bewundert, ist vor allem ihre Kompositionsweise («Sie lassen vielfach einen Durchblick von perspektivischer Wirkung und festgefügte Gründe») und der Baumschlag. Als wichtigste Vertreter nennt er die Werke «außer von Tintoretto von dem besonders großen Tizian, dessen Holzschnitzwerk uns hier zur Belehrung diene», und schließlich von Girolamo Muziano, dem «Maler von Brescia» (Vers 24). «Neben diesen» erwähnt Mander «als Konkurrenten ... den geschickten Brueghel» wegen seiner guten Kompositionsweise und «wegen der schönen Farben und des künstlerischen Gehaltes (seiner) Gemälde und Stiche» (Vers 25; vgl. auch Vers 19).

Beleuchtung: Was die Beleuchtung betrifft, so soll man «hie und da zeigen, als ob die Sonne die Wolken durchstrahlte und sich über Städte und Berge ergösse» (Vers 10), daneben auch «die Finsternis geben, und oft völlig, oft nur halb die Städte von Wolken beschattet sein lassen», dabei «darauf achten, daß das spiegelnde Wasser die Färbung des Himmelantlitzes nicht entbehrt», manchmal «nach alter Weise zerteilte Wolken oben verschwimmen zu lassen, wie zuweilen auch den Sonnenschein zu geben» (Vers 11). Ferner dürfe man nicht versäumen, zuweilen das «stürmische Wetter» (Vers 12), «aufgerührte, rasende Wogen», «schwarzes Donnergewölk, häßlich und mißgestaltet, und krumme Blitze» (Vers 13) zu malen, «versuchen, mit Farbe Schnee, Hagel, Regenschwaden, Frost, Reif und dampfige Nebel wiederzugeben» (Vers 14), und manchmal wieder «die Luft von Wolken reinigen und zuweilen ganz rein gestalten und aufs schönste mit Azur oder Smalten auszuführen» (Vers 16).

Berge und Felsen: Auch die Berge und Felsen, wie man sie in den Alpen sieht, die dem Bild einen großartigen und phantastischen Charakter geben können («wer könnte solches erträumen»), solle der Maler nicht vernachlässigen: «... laßt uns doch etwas die steilen Klippen ersteigen, die von den treibenden Wolken mit feuchten Lippen benetzt werden und ihre obersten Häupter waschen. Im allgemeinen ist ihre Farbe hellgrau, oft stecken sie ihre kahlen Hörner mitten aus einem Tannenwald hervor. Ja, oft von dem grauenhaften Gestein voll weißen Pfeilern, das das Schweizerland anfüllt und Frankreich von Welschland trennt, das des Nordwinds Ziel ist, stehen einige Spitzen oft wie über den Wolken und unter den Burgen. Werdet hier Echo und bildet, o Pinsel, auch das rauschende Wasser nach, das rasend sich zwischen den gemörtelten Steinen hinabstürzt. Merkt auf, wie die Steine die Eiszapfen an den Felsen in diesem Wasserfall hängen, grün bemoost und regellos, und wie das Wasser wie trunken durch die krummen Irrwege Kopf über Kopf unterschießt, bis es unten ist»; auch hier wird Brueghel als Vorbild genannt. In seinen Zeichnungen und «Gemälden lehrt er uns, da er in den felsigen Alpen war, ohne viel Mühe das Hinabblicken in die schwindeligen Täler, steile Klippen, Wolken küssende Fichten, weite Fernsichten und rauschende Ströme zu machen» (Vers 33—35, 25).

Die Bäume: Schließlich führt uns van Mander «ins schattige Reich der Hamadryaden ..., d. h. zu den Bäumen, die das Werk verschönern und die, wenn sie schön gemalt sind, vollkommen erfreuen, anderenfalls aber entstellen». Die Bäume sind die Hauptträger der Komposition, die «Muskeln der Landschaften» (Sandrart), deshalb muß der Maler bestrebt sein, «sich eine schöne und richtige Art des Baumschlags anzugewöhnen, – denn hierin liegt die Kraft, das muß man kennen» (Vers 36). «So sollte man auf vierlerlei Weise versuchen, nach der Natur oder nach einer schönen Manier fleißig auf Papier mit farbigem Grund Blätter in Aquarell hinzuwerfen, in der Hoffnung, daß man mit der Zeit dazu gelangt; ... doch da scheint die gelehrige Kunst nur ein träumendes Wesen zu sein; denn Blätter, Haare, Luft und Stoffe sind nichts anderes als Geist und der Geist lehrt sie machen!» (Vers 37.) «Das schöne Anlegen von Bäumen erfordert Mühe, seien sie nun kleines Gebüsch oder hoch aufragend» (Vers 40). «Aber man mache nicht zu kleines Laub, um Trockenheit zu vermeiden, und wenn ihr Laub macht, laßt es euch angelegen sein, dieses mit kleinen schlanken Zweigen durchlaufen zu lassen, die teils aufwärts, teils abwärts gebogen sein sollen» (Vers 40). «Richtige Baumstämme soll man vorfinden, die unten dick, nach oben zu dünn aufsteigen» (Vers 39). «Die kleinsten Baumstämme soll man nur tüpfeln» (Vers 33). Dabei soll man «verschiedene Blattarten ... gebrauchen und besonders auf den Glanz der verschiedenen Farben achten, auf gelbes und grünes Eichenlaub, und auf die blassen Blätter des Weidengestrüppes. Die Baumkronen soll man nicht vollkommen rund erblicken, als wären sie über den Kamm geschoren, statt dessen soll man auf allen Seiten Zweige herauswachsen lassen, unten die stärksten, die nach oben dann schwächer werden» (Vers 38). Diese Worte richten sich gegen die alte «dürre» Manier, gegen die runden Baumkronen, wie sie bei Patinir und seinen Nachfolgern gebräuch-

lich waren. Van Mander verlangt eine neue reichere Form, wie er sie in den Bildern der Venezianer gesehen hatte: formenreich im Stamm und den Ästen, «allerseits wohl schwingend und rührend» (Sandrart); einen Baumschlag, eine Manier, Stämme und Laub wiederzugeben, die nach gründlichem Studium der Einzelformen (Blätter) «der Geist lehrt» zu machen.

Das Thema: Das Thema gibt die Literatur oder die dichterische Phantasie des Malers: «Es wäre gut, ihr kenntet vorher eure Historie aus Büchern oder aus Gedichten, – doch ganz wie es euch beliebt – um eure Landschaft danach besser anzuordnen» (Vers 41).

Die Staffage: Das ganze Landschaftsbild schließlich soll mit kleinen Figuren belebt werden, die jedoch nicht mehr Inhalt des Bildes sind, sondern wirklich nur noch Staffage, ganz der landschaftlichen Darstellung untergeordnet: «... vergeßt nicht, kleine Figuren neben große Bäume zu setzen, und eure kleine Welt stellt hier zum Pflügen, dort zum Mähen, dort zum Fuder auf den Wagen hin und anderswo zum Fischen, Fahren, Fliegen und Jagen. Hier laßt längs der grünen Küsten Bauernmädchen die Euter melken, wo Tytir durch Flöten sich und Amaryllis, sein geliebtes Mädchen, erfreut, während sie unter dem Buschbaum zur Ruhe gelagert sind und dem süßen Getön seiner Herde lauschen. Ja, macht eure Landschaften, eure Stadt und euer Wasser bearbeitet, eure Häuser bewohnt und eure Wege begangen» (Vers 41/42). Van Mander weist auf das Beispiel des Ludius hin, der «wußte, in seinem Werk zehntausend hübsche Ding anzubringen, und so viele will ich euch jetzt auch ersinnen lassen» (Vers 43—47).

Es folgt eine stimmungsvolle Beschreibung einer Frühlingslandschaft, die uns einen sehr lebendigen Begriff der von Mander geforderten Ideallandschaft vermittelt (Vers 27—32). Trotz aller unmittelbarer Naturbeobachtung, die aus dieser Beschreibung, wie überhaupt aus den Versen des Lehrgedichtes spricht, sind die Forderungen van Manders nicht so sehr auf die getreue Wiedergabe der Natur gerichtet, sondern es ist eine möglichst schön komponierte Ideallandschaft erstrebt, die aus vielen einzelnen, der Natur entnommenen Teilen aufgebaut ist und somit die Natur möglichst vielseitig, umfassend und auch stimmungsvoll wiedergibt.

Es sind dieselben Forderungen im Grunde, die van Mander auch an den Historienmaler stellt, wenn er im Kapitel (V) «Von der Komposition und Erfindung der Historien» sagt: «Entwerft erst in eurer Einbildung malerisches Beiwerk, um euren Stoff mit schöner Anmut, wie die Redner ihre Rede, herrlich, kunstvoll und vollendet, wiederzugeben; und damit es euch um so besser gelingt, sollt ihr davon erst einige Skizzen machen, und zwar so viel, damit es dann gerät» (Vers 25).

41. L'Academia Todesca ... oder Teutsche Akademie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste. Nürnberg-Frankfurt 1675, I Theyls III Buch. S. 70, Cap. VI.
42. Giovanni Gaye, Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI. Firenze 1839—40. III, No. CCXIII, p. 242.
43. E. Guhl, Künstlerbriefe. Berlin 1853. I, S. 425f.
44. Venezia 1548. p. 29.
45. Lomazzo, a. a. O. II, p. 443; Gaye, a. a. O. S. 243: «Ma che vo racontando io certe cose? dove, dovunque mette V. S. la sua divina mano dà vita et spirito ad ogni cosa, havendo tolto fin qui (al veder mio) il vanto a tutti pittori stati da molti secoli in qua nel saper veramente imitar et esprimar il vivo et le sue bellezze, a tale che i vostri colori pareno non gia solamente naturali, ma anco non so che di più divino, augusto et immortale!»
46. Heinrich Wölfflin, Die klassische Kunst, eine Einführung in die italienische Renaissance. München 1912. S. 270ff.: «Der Quattrocentist buchstabiert die Elemente der Geschichte: ein Wald; die Überfallenen, nämlich der Heilige und sein Begleiter; der eine flieht dahin, der andere dorthin; der eine wird rechts erstochen, der andere links. Tizian geht davon aus, daß man unmöglich zwei analoge Szenen nebeneinandersetzen könne. Die Niederwerfung des Petrus muß das Hauptmotiv sein, dem nichts Konkurrenz macht. Er läßt also den zweiten Mörder außer Spiel und behandelt den Begleiter nur als einen Fliehenden. Zugleich aber macht er ihn dem Hauptmotiv untertan, er ist in den gleichen Bewegungszusammenhang aufgenommen und verstärkt, indem er die Richtung fortsetzt, die Wucht des Anpralls. Wie ein abgesprengtes Stück jagt es ihn nach derselben Seite, wohin der Fall des Heiligen geschehen ist. So ist aus einem störenden und zerstreuenden Element ein unentbehrlicher Wirkungsfaktor geworden.

    Will man mit philosophischen Begriffen den Fortschritt bezeichnen, so kann man sagen, Entwicklung heißt auch hier Integrierung und Differenzierung: jedes Motiv soll nur einmal vorkommen, die altertümliche Gleichartigkeit der Teile ersetzt sein durch lauter Verschiedenheit, und gleichzeitig soll das Differenzierte zu einem Ganzen sich zusammenfügen, wo kein Teil fehlen könnte, ohne daß alles dadurch auseinander fiele.»

    Siehe auch dort die Abbildungen beider Bilder.
47. Wölfflin, a. a. O. S. 272.
48. Bezeichnend für die ganz malerische Gesamtwirkung, die Tizian in seinen landschaftlichen Darstellungen – in seinen Spätwerken offenbart sich dies besonders deutlich – erstrebte, ist Lomazzos Bericht über den Besuch Aurelio Luinis bei Tizian (a. a. O. p. 446): «... vide un suo mirabile paese che aveva in casa, il qual subito visto stimò Aurelio una cosa empiastrata, ma poi ritiratosi di lontano, gli parve che il sole gli risplendisse dentro, facendo fuggire le strade per questa e quella parte; sì che esse Aurelio ebbe a dire che non aveva veduto mai cosa più rara al mondo per paesi».
49. «... però la natura, che per lo inanzi si stimò insuperabile, vinta à quello si diede, riceuendo le leggi dall'industre suo penello, con apparar da lui forme nouelle, per render più vaghi i fioro, più brillanti le herbe, più liete le piante,

più vezzose gli augelli, più gratidi gli animali e più nobile l'huomo». Ridolfi, Maraviglie dell'Arte. Venetia 1648. p. 135.

50. Überhaupt die gesamte italienische Landschaftsgraphik des 16. Jahrhunderts, die ihrerseits viele Anregungen dem Norden (Donauschule, Cock u. v. m.) verdankt, hat sehr nachhaltig auf die Niederlande gewirkt.
51. Kupferstich nach Tizian, Über Kunst und Alterthum. 4. Bandes 3. Heft. 1824.
52. Eine Ausnahme bilden natürlich Veduten (z. B. Hieronymus Cocks römische Ruinen), die sachlich gebunden sind und sich auf ein Objekt beschränken.
53. Museum, Leinwand, 132:240 cm, sign. «Lambertus de Amsterdam». Rudolf Arthur Peltzer, Lambert Sustris von Amsterdam, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Ah. Kaiserhauses, Bd. XXXI. Wien 1913. S. 227ff. Abb. ebenda.
54. Ermitage, Leinwand, 206:276 cm; früher galt das Bild als Werk Tizians, wurde dann Domenico Campagnola und Schiavone zugeschrieben. Peltzer, a. a. O. S. 240f. Abb. ebenda.
55. Wir verweisen hier auf die Worte Rudolf Oldenbourgs, mit denen er Brueghels entwicklungsgeschichtliche Stellung umreißt. Auch Ernst Heidrich hat Brueghel in seinem Buche über die altniederländische Malerei an das Ende der altniederländischen Malerei gestellt und läßt erst nach ihm die neue flämische Malerei beginnen. «Brueghel verzichtet noch keineswegs auf den anspielungsreichen, illustrativen Charakter jener anekdotenhaften Naturschilderung und steht gerade dadurch im Gegensatz zu dem romantischen Stimmungsbild, das, wenn auch zunächst von sehr viel schwächeren Individualitäten gepflegt, doch das Ziel der fortschreitenden Entwicklung bildet.» Oldenbourg, a. a. O. S. 14.
56. «Pingere rura, lacus, silvas, animalcula, fontes / Cura tibi. pascunt mirifice haec oculos. / Te duce nunc pingunt alii camposque lacusque: / Te Fauni, Nymphae, te Dryadesque canunt.» Van Mander (Floerke). II, S. 127.
57. Van Mander (Floerke). II, S. 121ff. Sehr gründliche Nachforschungen über Coninxloos Leben und Werk verdanken wir Eduard Plietzsch, Die Frankenthaler Maler. Leipzig 1910.
58. Van Mander (Floerke). II, S. 127.
59. Eigentlich alles, was van Mander in seinem Kapitel über die Landschaft erwähnt, sehen wir auf dem Bilde Coninxloos: «Gewaltige Baumstämme», «kleines Gebüsch», «hübsche Kräuter», «tief gelegene Baumniederungen», «feuchte Plätze», «sanfte Abhänge sich erhebender Hügel», «Fluren und Äcker», «Gräben und Furchen», «Grachten, Hecken und schlängelnde Wege», «kristallklare, murmelnde Bäche», die in «schlängelnden Windungen ... zwischen grünen, grasigen Lagern» fließen; «mit zarten Binsen, Rohr und scharfem Schilf» sind «die beiden Seiten dieses krumm laufenden Labsals der Fische» bepflanzt; ferner «Wiesen und sumpfige Fluren», «Hirten, Hütten und Bauerndörfer», ein Wasserfall, der «rasend ... wie trunken durch die krummen Irrwege ... kopf über kopf» über «grün bemooste» Felsen herabschießt in «das schattige Reich der Hammadryaden»; ein breiter Strom fließt in weite «Niederungen»; «da unten» sind «Seestädte» erbaut, «die sich zu reichen Erben erstrecken» und «Schlösser auf Felsen, die kaum zu erobern sind»; und schließlich «ferne blaue Berge», die «fast in ... der Luft ... verfließen».
60. Vgl. Ernst Heidrich, Flämische Malerei. Jena 1924. S. 29f.: «Wie in dem Altar des Martin de Vos (der ungläubige Thomas, 1574, Antwerpen, Museum) die Randfiguren, so rahmen nun hier die Baumgruppen das Ganze, indem sie zugleich denjenigen Ton der Linienbewegung angeben, der durch das Bild überall immer wieder anklingt. Wieviel klarer und eindeutiger ist nun doch mit alledem der Begriff des Landschaftsbildes bestimmt! So wie erst die Bilder des Martin de Vos denjenigen Begriff der großen repräsentativen Historie entfalten, von der die Kunst des Rubens ausgeht, so gilt das gleiche für die Landschaften des Coninxloo.»
61. Landschaft, 44:55 cm, gehörte zu der Sammlung Wesendongk und war lange Zeit im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin ausgestellt; galt früher als spätes Werk Patinirs; L. von Baldass (a. a. O.) hat es dem Meister der weibl. Halbfiguren zugeschrieben. Abb. bei Heidrich, Altniederl. Malerei, 121.
62. Wenn wir hier immer wieder auf van Mander zurückgreifen, so dürfen wir nie vergessen, daß das Schilderboeck erst 1604 – kurz vor Coninxloos Tode – erschien. Wir haben aber allen Grund anzunehmen, daß van Mander beim Schreiben seines Kapitels über die Landschaftsmalerei die Werke Coninxloos als vollkommenstes Vorbild einer Ideallandschaft vor Augen hatte. Deshalb sind gerade seine Äußerungen zum Verständnis unseres Meisters so wichtig und zugleich auch der beste Beweis für die große Bedeutung, die Coninxloo in der Entwicklungsgeschichte der Landschaft im ausgehenden 16. Jahrhundert zukommt. Die Landschaften, die van Mander selbst malte, entstanden auch erst in den Jahren 1596, 1597 und 1599, also alle in der Zeit nach Coninxloos Übersiedlung nach Amsterdam, wo beide Künstler sich sicher begegnet sind; ihre Entstehung ist sicher auf die Anregung durch Coninxloos Schaffen zurückzuführen. Es ist bezeichnend, daß sich van Mander und mit ihm fast alle jüngeren Maler nicht an die letzten und am meisten vollendeten Landschaften C.'s anschließen, sondern die komponierten Ideallandschaften der frühen und mittleren Zeit sich zum Vorbild nehmen: Die Forderungen des Lehrgedichtes beziehen sich ja auch nur auf mit mythologischen Figuren staffierte Ideallandschaften, während Bilder, wie C.'s späte Waldlandschaften in Wien, weit über diese Forderungen hinausgehen.
    Zu van Manders Landschaften vgl. Elisabeth Valentiner, Karel van Mander als Maler. Straßburg 1930.
63. Heidrich, Flämische Malerei. S. 29.
64. Plietsch schreibt sie «einem Künstler in der Art des Cornelis Cornelisz van Haarlem» zu. Neuerdings wird auch

der Name Karel van Manders genannt (Katalog der Staatlichen Gemäldegalerie in Dresden 1930; E. Valentiner, a. a. O. 1930). Dafür spricht die Verwandtschaft mit Figuren auf van Manders Hirtenlandschaft von 1596 und auf dem Bild «Großmut des Scipio» von 1600 (bei Herrn A. Großmann, Brombach i. B., Valentiner Abb. 40) und nicht zuletzt die Beziehung, die zwischen beiden Meistern bestanden haben. Dagegen spricht das Datum 1588, da Coninxloo erst in Amsterdam, also nach 1599, mit van Mander zusammengekommen ist. Es ist aber nicht ausgeschlossen, daß van Mander nachträglich die Figuren in das Bild hineingemalt hat.

65. Plietzsch, a. a. O. S. 35f.
66. Das Bild befand sich 1929 im Mannheimer Kunsthandel. Über den Verbleib des Bildes ist mir nichts bekannt. Herrn Generaldirektor Dr. Ernst Buchner verdanke ich die freundliche Erlaubnis zur Benutzung der Photographie in der Vorbilder-Sammlung der älteren Pinakothek in München.
67. Kupfer, 39:52 cm, monogrammiert; das Bild stammt aus der Sammlung Henry Doetsch, London, und wurde 1895 bei Christie, Manson & Woods in London versteigert; sein jetziger Aufbewahrungsort ist unbekannt. Abb. bei Plietzsch.
68. Plietzsch, a. a. O. S. 40.
69. Die Frage, ob es ein eigenhändiges Werk Coninxloos ist, wage ich nicht zu entscheiden, da ich das Bild nicht aus eigener Anschauung kenne. Nach der Photographie halte ich es für durchaus wahrscheinlich.
70. Jean Louis Sponsel, Gillis van Coninxloo und seine Schule, Jahrbuch der Königl. Preuß. Kunstsammlungen, Bd. X.
71. «Egid: Coninxlo Inven: - B. a. Bolswerd st. - J. C. Visscher excudebat a o 1634»; «Egidius Coninxlo Inventor. - Nicola de Bruyn Sculp. 1602. - G. Valk ex.»
72. Plietzsch, a. a. O. S. 42f.
73. Eichenholz, 56:85 cm; auf dem Baumstamm links Reste des Künstlermonogramms.
74. Plietzsch, a. a. O. S. 45.
75. Heidrich, Flämische Malerei. S. 30.
76. Ebenda S. 30: «Es ist das letzte, was der niederländische Italismus des 16. Jahrhunderts auf dem Gebiet des Landschaftsbildes zu erreichen vermocht hat und womit er nun über sich selbst bereits auf eine neue Zeit hinausweist: ein Stück Wirklichkeit - dieses nun aber allseitig umschlossen und umfaßt, von einer einheitlichen Bewegung erfüllt, über alles Zufällige hinaus von einer inneren, verstandenen Einheit, ein Abbild des Universums. Von dem Geist der venezianischen Malerei und von dem Pathos ihrer Landschaften ist dabei kaum etwas übriggeblieben.»
77. Oldenbourg, a. a. O. S. 19.
78. Bezeichnend ist es auch, daß nur Bilder der frühen und mittleren Frankenthaler Zeit gestochen worden sind; ebenso gab man diesen bei der Versteigerung von Coninxloos Nachlaß den Vorrang.
79. Mander (Floerke). II, S. 127ff.: «Denn obwohl es schon viele kunstreiche Landschaftsmaler gegeben hat, die hervorragend in der Darstellung von Bäumen und anderen Bestandteilen der Landschaft gewesen sind, so gibt es doch keinen, der eine schönere und malerischere Art hatte, die Blätter wiederzugeben, als er. Das ist meine Ansicht, mit der ich jedoch niemand zu nahe treten will. Was ferner die Komposition seiner Landschaften und seiner Hintergründe betrifft, so habe ich zu ihrem Ruhme nur zu sagen, daß alles, was man von ihm sieht, den Malern wunderbar gefällt.»
80. Van Mander (Floerke). II, S. 129: «Er arbeitete nach der Art der Wasserfarbenmaler ohne Malstock, und die Arbeit ging ihm wunderbar von der Hand. Vielfach malte er für andere im Tagelohn. In einem Tage konnte er, wenn man ihm zuvor das betr. Bild angelegt hatte, eine große, schöne Landschaft malen. Für einen ganzen Tag gab man ihm einen Taler, für einen Hintergrund oder eine kleine Landschaft manchmal sieben Stüber. Er war sehr gutmütig, und viele Maler gebrauchten ihn zu ihrem Vorteil.» Diese Worte sind sehr bezeichnend für die damals in den Niederlanden sehr gebräuchliche Werkstatt-Zusammenarbeit und Arbeitsteilung.
81. Landschaft mit dem Kampf der Lapithen und Kentauren; vgl. Anm. 105.
82. Vgl. dazu van Mander (Floerke). II, S. 29: «Mit Figuren jedoch wußte er nicht fertig zu werden».
    Der Nachweis von Glück und Baldaß, daß die Figuren von der Hand des Martin de Cleve sind, gibt uns die Möglichkeit einer ziemlich genauen Datierung: Martin de Cleve ist 1581 gestorben, und somit muß das Bild vor diesem Zeitpunkt entstanden sein; das Bild zeigt andererseits eine solche Vollendung hinsichtlich der sehr ausgeglichenen Kompositionen und auch der Ausführung, so daß wir geneigt sind, es möglichst spät im Werke Molenaers anzusetzen: gegen 1580.
83. Flämische Dorflandschaft mit Überfall; veröffentlicht von Ludwig v. Baldaß, Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der K. K. Zentralkommission, Bd. XI, 1917, S. 14f.
84. Wien, Kunsthistorisches Museum, Depot, Inventar Nr. 1021, Leinwand, 70:93 cm.
85. 27:37,5 cm. Das Bild war 1931 bei P. de Boer in Amsterdam im Rahmen der Momper-Ausstellung ausgestellt. Abb. im Pantheon, VII, 1931, S. 60f.
86. Wien, Kunsthistor. Museum, Leinwand, 117:198 cm, bez. mit dem Monogramm und 1586. Heidrich, a. a. O. S. 24f. Abb. ebenda.
87. Le Maraviglie dell'Arte. II, p. 73f. und 85f. Auch in der sehr ausführlichen «Tavola delle cose notabili» wird nur

zweimal das Wort «paese» gebraucht, und zwar: «Paese di Paolo Franceschi, Fiammingo come eccelenti» und «Paesi singolari di Ludouico Pozzoserrato».

88. Das Geburtsjahr ergibt sich aus den Angaben Ridolfis, daß er «negli anni di sua vita 56 il 1596» gestorben sei. Dem widerspricht allerdings die Notiz vom 20. Dezember 1596 in den «Provveditori alla sanità, 1596, No. 826» der Pfarrei von S. Canciano in Venedig, daß «Paolo Fiammingo pittor d'anni 50 da cataro» gestorben sei. Es ist jedoch sehr gut möglich, daß einer der beiden sich geirrt hat; wahrscheinlicher scheint das Geburtsdatum 1640, da Paolo Fiammingo schon 1561 als Freimeister in die Antwerpener Gilde eingetragen ist.

89. Ridolfi. II, p. 73: «Mà solo tratteneua quelli, da'quali poteua riceuere alcuna seruitù. Tra quali furono Paolo Fiamingo, Martin de Vos, che gli seruirono tal'hora del far de'paesi nelle opere sue.»

90. Ridolfi (II, p. 73f.) sagt über dieses Figurenbild: «. . . dimostrò il profitto, che fatto haueua nella scola del Tintoretto».

91. Vgl. Giuseppe Fiocco, Die Venezianische Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts. München 1929: «Jacopo Bassano dagegen, der sicher von Paolo Fiammingo beeinflußt war . . .» S. 4; Wart Arslan, J. Bassano. Bologna 1931, p. 156: Er weist darauf hin, daß die Bedeutung von Bellini und Tizian für die Landschaft nicht zu vergessen sei, um dann festzustellen: «Ma ben più degli influssi veneziani, prevalsero gli oltromontani»; und p. 157 zu den Bildern mit dem barmherzigen Samariter der Capitolina und in Hampton Court: «si devono all'influsso di tutta la pittura dei Paesi Bassi, – che si poteva comodamente vedere a Venezia, da Patinir a Paolo Fiammingo – e in particolare a quest'ultimo, e gli altissimi orizzonti della pittura bassanesca, e le prospettive precipitati, e in genere, il soverchiare del paesaggio sulla figura.»

92. R. A. Peltzer, Niederländisch-venezianische Landschaftsmalerei, Münchner Jahrbuch, N. F. I, 1924. S. 126ff.
Ich möchte an dieser Stelle Herrn Dr. Peltzer meinen besten Dank für die große Freundlichkeit, mit der er mit mir Fragen über das Werk Paolo Fiammingos und Toeputs besprochen hat, aussprechen. Ich bin gezwungen, das von Peltzer zusammengestellte Werk noch einmal ziemlich ausführlich durchzusprechen, da es vielfach umstritten worden ist; ferner möchte ich noch einige weitere wichtige Bilder dem Oeuvre Fiammingos hinzufügen.

93. Peltzer, a. a. O. S. 129.

94. Die Bilder sind alle 160—165 cm hoch und 267—270 cm breit.
Zu den Kirchheimer Bildern vgl. Georg Lill, Hans Fugger und die Kunst. Leipzig 1908.

95. Die Bilder: Musik, Wissenschaft und Künste, Sommer, Herbst stimmen genau mit den Beschreibungen überein, die Ridolfi von Werken Paolo Fiammingos im Hause des Pietro Grandenico in Venedig gibt; Jahreszeiten-Bilder sind uns in mehreren Fassungen überliefert.

96. Fröhlich-Bum, Einige unbekannte Werke des Andrea Schiavone, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Ah. Kaiserhauses, XXXI. Wien 1915. Vgl. dazu auch die Schiavone-Monographie von Fröhlich-Bum, ebd., Jahrgang 1913.
Abb. der Kirchheimer Fassung des Bildes bei Peltzer, a. a. O.

97. Otto Benesch hat diese Vermutung in dem Aufsatz «Zur niederländischen Landschaftsmalerei des Spätmanierismus» (Katalog der Ausstellung: Die jüngeren Brueghel u. ihr Kreis. Wien 1935. Galerie St. Lucas) ausgesprochen. Im Oktober 1935 hatte ich in Wien Gelegenheit, mit Herrn Dr. Benesch über diese Fragen zu sprechen. Ich fühle mich ihm gegenüber zu großer Dankbarkeit verpflichtet für die Freundlichkeit und das Entgegenkommen, mit dem er mir sein Material zeigte und mit mir diese Fragen besprach. Ich war damals noch zu keinem endgültigen Ergebnis in meinen eigenen Untersuchungen gekommen, da ich die Bilder in Kirchheim noch nicht aus eigener Anschauung kannte. Um so wertvoller war es mir, ausführlich die Ansicht von Dr. Benesch zu hören.

98. Das Tintoretto-Porträt befindet sich in Londoner Privatbesitz, veröffentlicht von E. von der Bercken, Pantheon, 1929. S. 452. Bercken setzt dies Porträt in die frühe Zeit oder an den Anfang der mittleren Periode Tintorettos, «vermutlich in die fünfziger Jahre»; auch dieses widerspricht schon der Zuschreibung an Gillis van Valckenborch, ja macht sie unmöglich.

99. In der Albertina; Abb. im Katalog der niederländischen Zeichnungen des 16. und 17. Jahrhunderts. (Wien 1928.)

100. Kirchheimer Archiv, Briefe an J. Ott vom 25. August und 27. Juli 1585.

101. Peltzer, a. a. O. S. 137.

102. Ich möchte hier auf das Bild Veroneses mit dem barmherzigen Samariter aus den siebziger Jahren verweisen (Dresden, Leinwand, 167:253 cm); man könnte viele Beispiele nennen. Das hier herausgegriffene Bild kann als Zwischenstufe in dieser Entwicklung angesehen werden. Wichtig sind in diesem Zusammenhange auch die Landschaftsfresken der Villa Maser, auf die ich jedoch nicht eingehen kann, da ich sie nicht aus eigener Anschauung kenne; vgl. dazu den Aufsatz: «Paesi di Paolo Veronese», Dedalo, VI, 1925/26, p. 377f.

103. Zu den Holzschnitten Campagnolas und zu den sog. Tizian-Landschaften (meist Nachschnitte aus dem Ende des 16. Jahrhunderts), sowie zu Battista Pittoni und Giovanni Battista Fontana: Johannes Wilde, Die Anfänge der italienischen Radierung. Dissertation. Wien 1918, ungedruckt, Archiv der Philosophischen Fakultät der Universität in Wien. Herrn Dr. Wilde bin ich für die freundliche Zusendung des handschriftlichen Exemplars seiner Arbeit sehr dankbar.

104. Hadeln, Zeitschrift f. bild. Kunst, 60, 1926/27, Kunstchronik, S. 112; in der Besprechung der Veröffentlichung: Handzeichnungen aus der Albertina N. F. II. Bd., Italienische Meister des 14.—16. Jhdts., sagt Hadeln zu Tafel 20:

«Eine Landschaft, eher Tizians würdig als die vorher erwähnte. Die Attribution an Andrea Schiavone hängt völlig in der Luft, seitdem Peltzer dargetan, daß die beiden Landschaftsgemälde im Kaiser-Friedrich-Museum dem venetianisch geschulten Flamen Paolo di Franceschi gehören.»

Friedrich Antal, Kritische Berichte zur kunstg. Literatur, II, 1928/29, S. 207ff.

Vgl. auch Wilde (a. a. O.), der in seiner Dissertation eine ganze Reihe von Schiavone-Zuschreibungen von L. Fröhlich-Bum als unmöglich und falsch nachweist.

105. Leinwand, 126:101 cm; Dedalo, X, 1929/30, p. 361; Abb. ebenda.
106. Dort hängen sie unter dem Namen Tintorettos; Abb. der Landschaft mit d. Versuchung Christi im Pantheon, VI, 1930, S. 353.
107. Aus der Serie der menschlichen Tätigkeiten. Abb. bei Peltzer, a. a. O.
108. Francisco de Olanda; vgl. Anm. 14 u. 15.
109. Beide Zitate: Ferdinand Piper, Mythologie der christlichen Kunst. Weimar 1847. I, 1; S. 339f.
110. Wilde, a. a. O. S. 90; vgl. dazu F. Goldschmidt, Pontormo, Rosso und Bronzino. Leipzig 1911. S. 27 u. 38.
111. Eine eingehende Untersuchung dieser interessanten Frage würde uns hier zu weit führen (es wäre das Thema für eine sowohl für die Landschaftsmalerei als auch Theatergeschichte sehr aufschlußreiche Sonderuntersuchung); wir können nur kurz auf die Parallelität der Entwicklung auf beiden Gebieten hinweisen: Die Simultanbühne des Mittelalters, der in vielem die «Welt- oder Überschaulandschaft» vergleichbar ist, muß in der Renaissance einer ganz geschlossenen einheitlichen Szene weichen. Dieser «ideale Raum» wird dann im Laufe des 16. Jahrhunderts in sich erweitert; der Bühnenraum wird in Teile zerlegt, deren Zusammenfassung erst das ganze scheinhafte, aber doch wieder in sich geschlossene Bild ergibt; es entstehen die sog. Gassen – eine Zerlegung des Bühnenraumes nach der Tiefe hin. Dabei geht noch lange Zeit hindurch die Erinnerung an die architektonische Form der Renaissance-Bühne nicht verloren: An den Prospektabschluß werden immer 3 Bögen oder Häuserreihen mit Durchblicken in die Tiefe gesetzt. In diese Zeit fällt die Erfindung des Kulissensystems, das diese Art von Dekoration überhaupt erst ermöglichte: Was früher plastisch war, wird jetzt auf einschiebbare Kulissen gemalt. Auch die Landschaft wird jetzt in den Bühnenraum hereingezogen, anfangs meist als abgrenzender Hintergrund; man kommt aber bald dazu, auch die Architekturkulissen durch Baum- und Felskulissen zu ersetzen, das ganze «architektonische» Bühnenbild aus landschaftlichen Teilen aufzubauen. So konnten Dekorationen entstehen [wie die in Stichen von Carracci erhaltenen zum Intermedium «Il combattimento d'Apollone e serpente» (Text des Grafen Bardi, Musik von Caccini), das 1588 zur Hochzeit Ferdinands von Medici aufgeführt wurde] die sich ohne weiteres mit Landschaften Fiammingos vergleichen lassen sowohl im Aufbau wie selbst in der Einzelbehandlung (vgl. «Waldgegend»).
112. Zum ersten Male hat Heidrich auf die Verwandtschaft dieser beiden Bilder hingewiesen; Flämische Malerei, S. 282.
113. Zeitlich würde dem nichts im Wege stehen, da Flammingos Landschaften in den Jahren 1580—96 entstanden, während Coninxloo seine späten Bilder erst in Amsterdam, also nach 1596 malte.
114. Ridolfi II, p. 86: «Morì in Treuigi nell'età ancora virile»; 1604, als van Mander sein Malerbuch herausgab, war er noch am Leben.
115. Vgl. Peltzer, a. a. O. S. 144: «Wie sehr seine Landschaften noch im 17. Jahrhundert geschätzt wurden, geht aus Ridolfis Maraviglie (1648) und Boschinis «Carta del Navegar pittoresco» (1660) zur Genüge hervor; letzterer gibt eine enthusiastische Schilderung eines Gemäldes bei Morosini in Venedig, eines von Tizian unvollendet hinterlassenen Paradieses, an dem die größten Meister Venedigs gearbeitet hatten, nämlich Bassano, der die Tiere, Tintoretto, der den Adam, und Toeput, der die Landschaft vollendete.» Vgl. Boschini, p. 336.

Van Mander (Floerke). II, S. 345: «Lodewijk wohnt außerhalb Venedigs in Treviso. Er versteht sich gut auf das Malen von Landschaften und Kompositionen und verdient es, als tüchtiger Vertreter der Malkunst genannt zu werden. Auch ist er, wie ich höre, ein guter Rhetoriker, wie denn Malerei und Poesie als gute Schwestern oder Freundinnen gern beieinander sind.» Hier anläßlich dieser Worte van Manders sei noch einmal auf die engen Beziehungen zwischen Literatur und Malerei, die sehr literarische Einstellung vieler Maler jener Zeit verwiesen.

116. Ridolfi, a. a. O. II, p. 85.
117. Turmbau zu Babel, 160:270 cm, Monogramm L. T. O. E. (verschlungen); vgl. dazu Peltzer, a. a. O. S. 145; Abb. ebenda.
118. J. Denucé, Quellen zur Geschichte der flämischen Kunst, II, Inventare von Kunstsammlungen zu Antwerpen im 16. und 17. Jahrhundert: Im Inventar der Sammlung Herman de Neyt vom 15.—21. Oktober 1642, p. 97 findet sich folgende Notiz: «Een lantschap van Mompers Meester Lodewyck van Treni, get. n° 511.»

Auf meine Anfrage hin teilte mir der Herr Stadtarchivar Dr. J. Denucé mit, daß das Wort «Treni» ebensogut «Trevi», d. h. Treviso, gelesen werden kann. Den Hinweis auf diese Inventarnotiz verdanke ich Herrn Dr. Peltzer.

119. Oldenbourg, a. a. O. S. 15.
120. Die Kunst Jan Brueghels, im Katalog der Ausstellung: Die jüngeren Brueghel und ihr Kreis. Wien 1935 (Galerie St. Lucas). S. 10.
121. Abb. bei Leo van Puyvelde, Pantheon XV, 1935, S. 47ff. und bei Gustav Glück, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen. Wien 1935.

Diesen Hinweis verdanke ich Herrn Dr. Ludwig Burchard.

Die ganze Art der Raumerfassung ist anders als bei dem alten Brueghel, überhaupt scheint dieses Bild in der Art seines Aufbaus und seiner malerischen Behandlung nicht vor den achtziger Jahren des 16. Jahrhunderts möglich. Die Zuschreibung an Jan Brueghel ist sehr wahrscheinlich, die Freude, mit der hier kleine Details wiedergegeben sind, erinnert schon an seine späteren Werke. Dieses Bild würde uns Jan von einer völlig neuen Seite zeigen, es füllt die Lücke seiner bisher so gut wie gar nicht bekannten Frühwerke.

122. Kupfer, 26:25 cm; bez.: J. Brueghel 1597; Ält. Pinakothek.
123. A. a. O. S. 15.
124. Kupfer, 26:37 cm; bez.: Brueghel 1619; Ält. Pinakothek.
125. Kupfer, 72:106 cm; bez.: Brueghel 1609 Fez. Anversa. München, Ält. Pinakothek.
126. Oldenbourg, a. a. O. S. 23. Abb. des Stiches ebenda.
127. Vgl. Plietzsch (S. 69f.) scheint diese beiden Bilder nicht gekannt zu haben, erwähnt aber dafür eine Gebirgslandschaft mit Tobias und dem Engel (Antwerpen, Gemäldegalerie) – «eine große Komposition, die ganz den Charakter der frühen phantastischen Szenerien Coninxloos an sich trägt».
128. 1570—1607; zum Leben und Werk vgl. Plietzsch, a. a. O. S. 75ff.
129. Haag, Slg. Stuers; Kupfer, 43:52 cm; Abb. bei Plietzsch.
130. Haag, Slg. Stuers; Kupfer, 28:44 cm, sign. PE SCHVBRVCK 1606; Abb. bei Plietzsch.
131. Plietzsch, a. a. O. S. 88.
132. Kupfer, 29:42 cm, sign. MIROU–1607; zum Leben und Werk Mirous (1580–nach 1653) vgl. Plietzsch, a. a. O. S. 99ff.
133. Zum Leben der Brüder Valckenborch vgl. Walther Karl Zülch, Frankfurter Künstler 1223—1700. Frankfurt a. M. 1935. S. 426f.
134. Dieses Bild (Sekundärgalerie, Inv.-Nr. 2503) ist zwar nicht signiert, aber sicher als Werk Frederiks van V. anzusehen; Benesch hat es ihm zuerst zugeschrieben. Das signierte Bild in Amsterdam (F. v. Falcke ... 1605) zeigt ganz dieselbe Hand.
135. A. a. O. S. 18.
136. Landschaft mit einer Heiligen («Les Calamités humaines»), sign.: K. D. Kauninck.
137. 45,5:76 cm; Abb. bei Anton Laes, Un Paysagiste flamand de la fin du XVIme siècle, Kerstiaen de Keuninck, Mélanges Hulin de Loo. Paris 1932.
138. Bei Baron Coppée; Abb. bei Laes, a. a. O.

Zwei weitere Bilder Keunincks, die ich weder aus eigener Anschauung noch nach einer Photographie kenne, befinden sich in Brüssel bei Baron Coppée (Felslandschaft mit Versuchung Christi) und in Antwerpen, Museum (Landschaft mit Diana und Actaeon).

139. Das Bild war 1926 auf der flämischen Landschaftsausstellung in Brüssel unter dem Namen «Garten der Armida»; 1927 bei Gottschewski/Schäffer in Berlin auf der Ausstellung «Das flämische Landschaftsbild des 16. und 17. Jahrhunderts» als «Landschaft mit Pyramus und Thisbe». Mir scheint die erste Benennung richtiger, da weder der Löwe, noch der Schleier oder ein Dolch auf dem Bilde sichtbar ist, dafür aber ein Stab mit zwei Schlangen. Über den jetzigen Aufbewahrungsort des Bildes ist mir nichts bekannt; die Photographie verdanke ich Herrn Dr. Kurt Erdmann, Berlin.
140. Gerusalemme liberata von Tasso.
141. Hans W. Hupp, Flämische und holländische Landschaftsmalerei im Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1927 (Museum und Öffentlichkeit, Studien aus den Kölner Kunstsammlungen). S. 4.
142. Flucht nach Ägypten, Holz, 38:48 cm, 1927 bei Gottschewski/Schäffer ausgestellt; Slg. Janssen 1927 in Amsterdam versteigert; Brüssel, Museum, monogrammiert, Holz, 74:139 cm.
143. Den Hinweis auf dieses Bild verdanke ich Herrn Hofrat Glück, Wien.
144. Vgl. Anm. 118.
145. Das einzige Bild Mompers, das eine Datierung aufweist, ist die Landschaft in Würzburg; über die Deutung der Jahreszahl ist man sich allerdings strittig.
146. Momperausstellung der Kunsthütte Chemnitz 1927: Nr. 50, Gebirgslandschaft; Nr. 33, Weg am Bergeshang.
147. Geschichte der Kunst in Flandern. Stuttgart 1914. S. 144.
148. Gösta Törnell hat im Thieme-Becker auf dieses Bild aufmerksam gemacht.
149. Einleitung zum Ausstellungskatalog Chemnitz 1927. S. 9.
150. Zoege v. Manteuffel, Zeitschr. f. bild. Kunst, 61, 1927, Kunstchronik, S. 90f.
151. K. Lilienfeld, a. a. O. S. 10.
152. A. a. O. S. 10.
153. Galerie Hans Baumann. Düsseldorf 1931.
154. Vgl. Anm. 3.
155. Universitätsslg., Holz, 63:86 cm.
156. A. a. O. S. 25.
157. A. a. O.

158. Bild auf dem Umschlag; München, Ält. Pinakothek, Holz, 72:104 cm.
159. A. K. St. in Zeitschr. f. bild. Kunst, 65, 1931, Kunstchronik, S. 19.
160. Oldenbourg, a. a. O. S. 24.
161. Wilhelm Pinder, Zur Physiognomik des Manierismus, Klages-Festschrift. Leipzig 1932. S. 150/151.
162. Grecos «Toledo im Gewitter» bedeutet einen Sonderfall, der ganz vereinzelt dasteht als eine «blitzartige Offenbarung einer von dämonischen Kräften der Natur hingerissenen Seele, die ihre eigene Stimmung mit dem grandiosen Schauspiel verbindet, welches ihr gleichsam mit einem Schlage die Wesenlosigkeit der irdischen Dinge und ihren metaphysischen Sinn entschleiert hatte» (Dvořák, a. a. O. S. 275), als einmaliges Werk eines überragenden Künstlers.
163. A. a. O. S. 31.
164. Vgl. dazu Gustav Glück, Rubens, van Dyck und ihr Kreis. Wien 1933. S. 93.
165. Oldenbourg, a. a. O. S. 58.
166. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München 1929. S. 8.
167. Wilhelm Pinder, Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, II, 1929. S. 252.
168. Abb. in Glück u. Haberditzl, Die Handzeichnungen des P. P. Rubens. Berlin 1928.
169. Heidrich, a. a. O. S. 47.
170. Jacob Burckhardt sagt in seinen «Erinnerungen aus Rubens» über die Art der Komposition: «Rubens sah zu gleicher Zeit vor sich eine ruhige, symmetrische Anordnung der Massen im Raum und die stärksten leiblichen und seelischen Bewegungen; er sah Licht und Leben sich hauptsächlich von der Mitte aus verbreiten, und seine triumphalen Farbenharmonien, seine Nähen und Fernen und Licht- und Schattenfolgen schwebten vor ihm, wie sie kommen mußten, bis alle diese Kräfte zu jener bereits erwähnten gleichmäßigen Reife und Stärke gediehen waren, und dann legte er Hand an.» Auch alle weiteren Zitate nach Burckhardt sind den «Erinnerungen aus Rubens» entnommen.
171. Holz, 62:93 cm.
172. Unsere Vermutung wird durch eine neue Entdeckung, die uns erlaubt, den Werdegang des Bildes zu verfolgen, vollauf bestätigt und bewiesen. Wir erwarten in nächster Zeit die Veröffentlichung dieser sehr wichtigen Entdeckung.
173. Ich lehne mich in diesem Satz an Formulierungen an, die mein Freund Wolfgang Lotz in einem Referat im Münchner Seminar gebrauchte.
174. Aus den Studien zu dem unvollendet gebliebenen Aufsatz über «Landschaftliche Malerei», 1831.

ABBILDUNGEN

Die Vorlagen zu den Abbildungen Nr. 2, 5, 6 sind eigene Aufnahmen; Nr. 1, 4, 7, 9, 15, 20, 22, 23, 24, 25, 27, 30, 31, 33, 34, 35, 38, 39, 42, 45, 49, 50, 56, 57 Photographien der betreffenden Museumsverwaltungen; Nr. 3, 8, 13, 14, 21, 26, 28, 40, 43, 44, 51, 52, 53 55 Photographien des Kunstverlages Wolfrum in Wien; Nr. 10, 12 Photographien von M. Lang in Augsburg; Nr. 16 ist eine Photographie von Dr. F. Stoedtner in Berlin; Nr. 41 phot. Steinle in Bonn; Nr. 54 phot. Braun & Cie. in Mulhouse-Dornach.

Nr. 17 verdanke ich der freundlichen Vermittlung von Herrn Brian M. C. Trench, London; Nr. 19 verdanke ich der Kunsthandlung Spink & Son in London; Nr. 29 verdanke ich Herrn Dr. K. Erdmann, Berlin; Nr. 46, 47, 48 verdanke ich der freundlichen Vermittlung der Galerie St. Lukas in Wien.

Nr. 11 und 18, 32, 36, 58 haben mir die Besitzer der Bilder: Comm. Italico Brass, Venedig, Herr Dr. Fritz Brockhaus, Leipzig, Herr Frits Lugt, Haag, Antoine Graf Seilern, Wien, denen ich an dieser Stelle für die freundliche Erlaubnis, ihre Bilder in meiner Arbeit zu verö ffentlichen, danken möchte, zur Verfügung gestellt.

Das Klischee zu Abbildung Nr. 37 wurde mir von der Direktion der Kunsthütte in Chemnitz in entgegenkommender Weise zur Verfügung gestellt.

Die Maße der Bilder sind in Zentimetern angegeben.

1. *Gillis van Coninxloo:* Landschaft mit Midasurteil; sign. 1588.
Holz, 120 : 204 cm. Dresden, Staatliche Gemälde-Galerie.

2. Landschaft mit Andromeda.
Stich von *Cornelis Cort* nach Tizian.

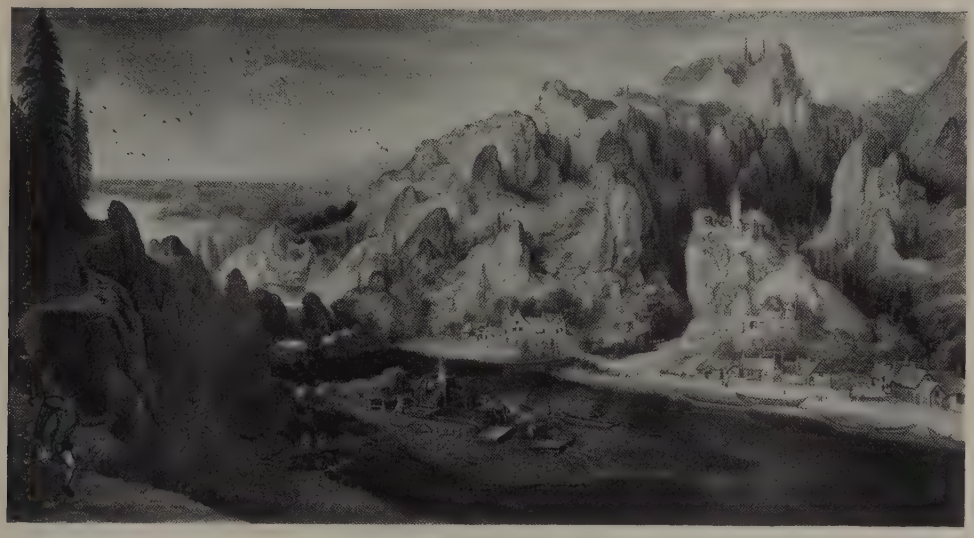
3. *Lukas Gassel:* Landschaft mit Judith und Thamar; sign. 1548.
Holz, 79 : 114 cm. Wien, Kunsthist. Museum.

4. *Gillis van Coninxloo:* Waldlandschaft.
Holz, 42 : 82 cm. Frankenthal, Erkenbert-Museum.

5. Waldlandschaft mit Begegnung von Jakob und Esau.
Stich nach Coninxloo.

6. Große Waldlandschaft mit Versuchung Christi.
Stich von *Hieronymus Cock.*

7. *Cornelis Molenaer:* Waldige Landschaft mit barmherzigem Samariter; sign.
Holz, 99 : 150 cm. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.



8. *Lukas van Valckenborch:* Gebirgslandschaft.
Leinwand, 113 : 204 cm. Wien, Kunsthist. Museum.

9. *Lodewijk Toeput:* Hochgebirgslandschaft mit Sturz des Phaeton; sign. 1599.
Holz, 60 : 81,5 cm. Hannover, Kestner-Museum.

10. *Paolo Fiammingo (Werkstatt):* Seegottheiten I.
Leinwand, 160 : 267 cm. Schloß Kirchheim (Schwaben), Slg. Fürst Fugger.

11. *Paolo Fiammingo:* Landwirtschaft.
Leinwand, 160 : 270 cm. Venedig, Slg. Comm. I. Brass.

12. *Paolo Fiammingo (und Werkstatt):* Waldgegend.
Leinwand, 160 : 267 cm. Schloß Kirchheim (Schwaben), Slg. Fürst Fugger.

13. *Gillis van Coninxloo:* Waldlandschaft; sign. 1604.
Holz, 50 : 83 cm. Wien, Fürst Liechtensteinsche Gemäldegalerie.

14. *Gillis van Coninxloo:* Waldlandschaft; sign. 1598.
Holz, 44 : 63 cm. Wien, Fürst Liechtensteinsche Gemäldegalerie.

15. *Paolo Fiammingo:* Waldlandschaft mit Diana und Nymphen.
Leinwand, 105 : 188 cm. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

16. Große Hügellandschaft mit hl. Hieronymus.
Holzschnitt von *Domenico Campagnola.*

17. *Paolo Fiammingo:* Landschaft.
Federzeichnung, 43,2 : 58,5 cm. London, Slg. Sir Robert C. Witt.

18. *Paolo Fiammingo:* Landschaft mit Jägern.
Leinwand, 82 : 102 cm. Venedig, Slg. Comm. I. Brass.

19. *Paolo Fiammingo:* Landschaft mit dem Opfer Abrahams.
Castle Howard, Slg. Earl of Howard.

20. *Jan Brueghel d. Ä.:* Waldlandschaft mit Latona und den lykischen Bauern.
Holz, 37 : 56 cm. Amsterdam, Rijksmuseum.

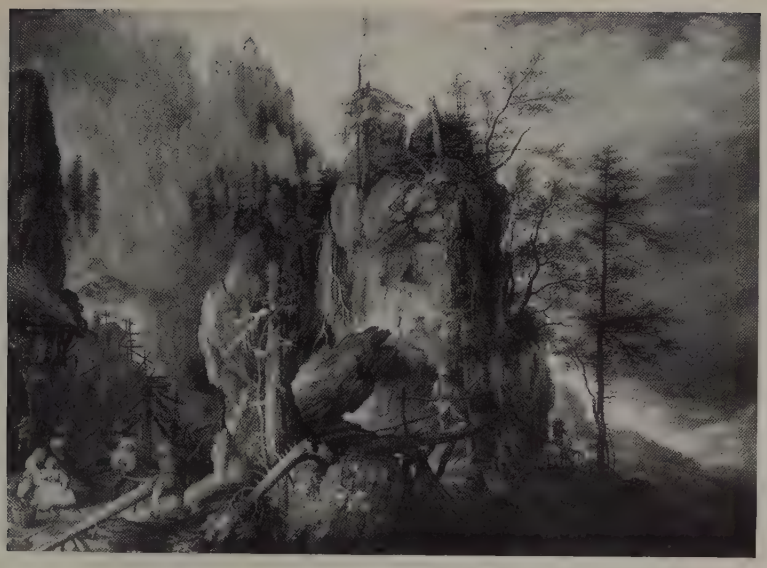
21. *Roelant Savery:* Waldlandschaft mit Jägern; sign. 1604.
Holz, 51 : 94 cm. Wien, Kunsthist. Museum.

22. *David Vinckeboons:* Waldige Berglandschaft mit Heimkehr des Tobias. Leinwand, 107 : 147 cm. Dresden, Staatl. Gemälde-Galerie.

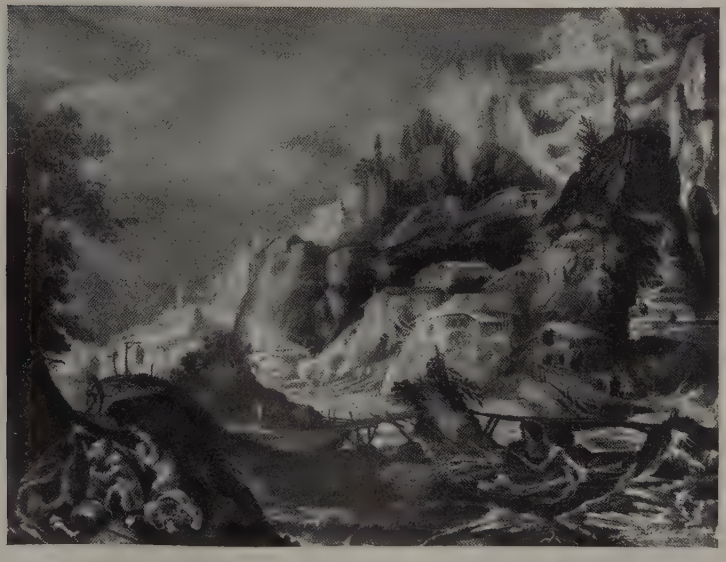
23. *Denis van Alsloot:* Waldlandschaft mit Kephalos und Prokris; sign. 1608. Holz, 75 : 105 cm. Wien, Kunsthist. Museum.

24. *Peter Schoubroeck:* Waldlandschaft; sign. 1604.
Kupfer, 30 : 44 cm. München, Ältere Pinakothek.

25. *Gillis van Coninxloo:* Wald- und Flußlandschaft.
Holz, 49 : 92 cm. Schwerin, Staatl. Museum.



26. *Roelant Savery:* Gebirgslandschaft mit Holzschlägern; sign. 1610.
Kupfer, 27 : 36 cm. Wien, Kunsthist. Museum.



27. *Frederik van Valckenborch:* Gebirgslandschaft mit Raubüberfall; sign. 1605.
Kupfer, 27 : 35 cm. Amsterdam, Rijksmuseum.

28. *Frederik van Valckenborch:* Waldlandschaft.
Holz, 21,5 : 41 cm. Wien, Kunsthist. Museum.

29. *Kerstiaen de Keuninck:* Zaubergarten der Armida; sign.
Holz, 51,5 : 83 cm. Aufbewahrungsort unbekannt.

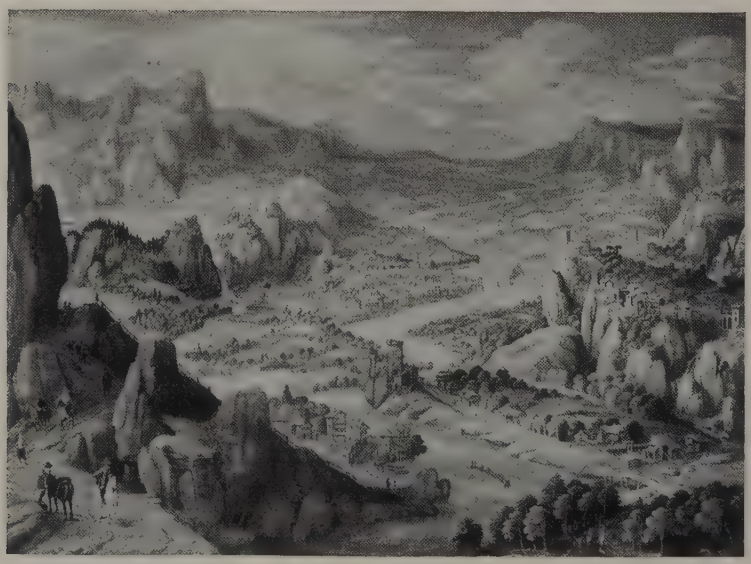
30. *Kerstiaen de Keuninck:* Landschaft mit Entführung Ganymeds.
Holz, 69 : 121 cm. Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

31. *Kerstiaen de Keuninck:* Felsenlandschaft.
Holz, 78 : 107 cm. Wien, Kunsthist. Museum.

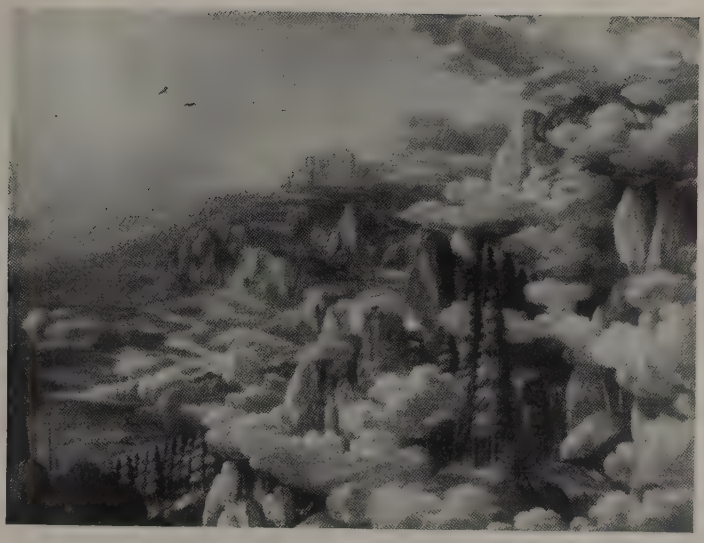
32. *Kerstiaen de Keuninck:* Landschaft; sign. 1610.
Holz, 48 : 77 cm. Leipzig, Slg. Dr. F. Brockhaus.

33. *Kerstiaen de Keuninck:* Landschaft mit Tobias und dem Engel; sign.
Holz, 40,5 : 56 cm. Freiburg i. Br., Augustinermuseum.

34. *Kerstiaen de Keuninck:* Waldlandschaft mit Jägern; sign. 1610.
Holz, 41 : 64 cm. Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

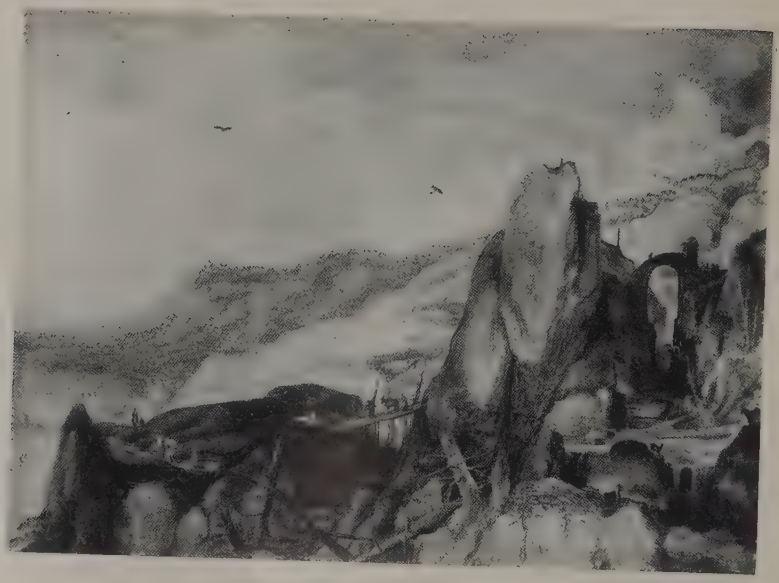


35. *Tobias Verhaeght:* Gebirgslandschaft; sign. 1612.
Holz, 49,5 : 67 cm. München, Ältere Pinakothek.



36. *Tobias Verhaeght:* Gebirgslandschaft mit der Übergabe der Gesetzestafeln an Moses; sign. 1623.
Holz, 55 : 77,5 cm. Haag, Slg. F. Lugt.

37. *Joos de Momper:* Weg am Bergeshang.
Holz, 43,5 : 67,5 cm. 1930 im Kunsthandel.



38. *Joos de Momper:* Berglandschaft mit geknickten Tannenstämmen im Strome.
Holz, 53 : 71,5 cm. Dresden, Staatl. Gemälde-Galerie.

39. *Joos de Momper:* Gebirgslandschaft.
Holz, 51 : 72 cm. Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

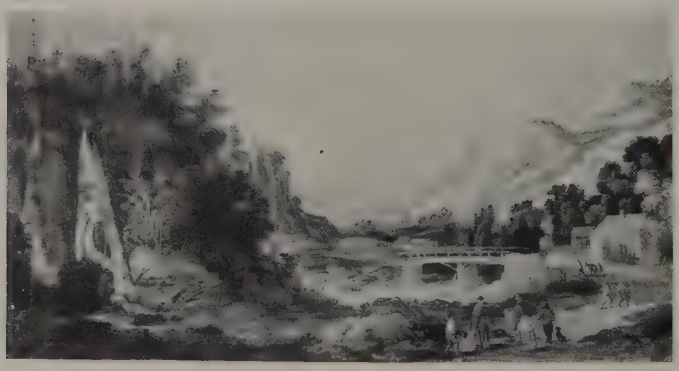
40. *Joos de Momper:* Gebirgslandschaft.
Holz, 47 : 66 cm. Wien, Fürst Liechtensteinsche Gemäldegalerie.

41. *Joos de Momper:* Felsenlandschaft.
Holz. 62 : 94 cm. Bonn, Rheinisches Landesmuseum (Leihgabe).

42. *Joos de Momper:* Berglandschaft mit Wassermühle.
Holz, 53 : 71,5 cm. Dresden, Staatliche Gemälde-Galerie.

43. *Joos de Momper:* Große Gebirgslandschaft.
Leinwand, 209 : 286 cm. Wien, Kunsthist. Museum.

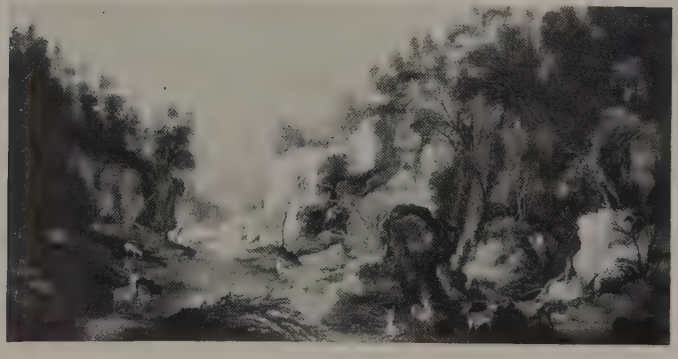
44. *Joos de Momper:* Felsschlucht.
Holz, 65 : 49,5 cm. Wien, Kunsthist. Museum.



45. *Joos de Momper:* Berglandschaft mit Wasserfall und Brücke; sign.
Holz, 49,5 : 93 cm. Dresden, Staatliche Gemälde-Galerie.

46. *Joos de Momper:* Hafenstadt mit röm. Motiven; sign.
Holz, 50 : 93 cm. Österr. Privatbesitz.

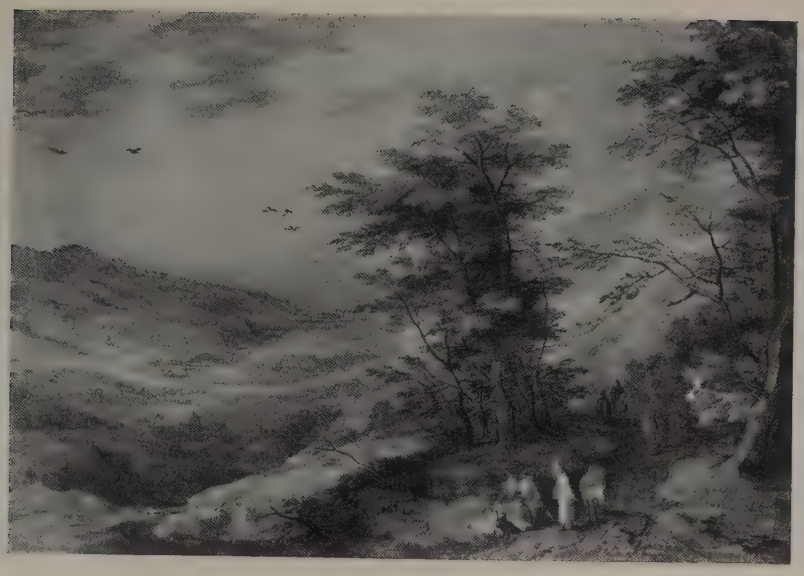
47. *Joos de Momper:* Ruinenlandschaft; sign.
Holz, 50 : 93 cm. Österr. Privatbesitz.



48. *Joos de Momper:* Waldige Felsschlucht; sign.
Holz, 50 : 93 cm. Österr. Privatbesitz.

49. *Jan Brueghel d. Ä.:* Waldweg mit Holzfällern.
Kupfer, 20 : 25 cm. Dresden, Staatliche Gemälde-Galerie.

50. *Jan Brueghel d. Ä.:* Landschaft mit Rohrdommeljäger; sign. 1605.
Holz, 42 : 71 cm. Dresden, Staatliche Gemälde-Galerie.



51. *Joos de Momper:* Landschaft mit Aussicht auf ein muldenförmiges Tal.
Holz, 47 : 66 cm. Wien, Fürst Liechtensteinsche Gemäldegalerie.

52. *Joos de Momper:* Flachlandschaft.
Holz, 46 : 67 cm. Wien, Fürst Liechtensteinsche Gemäldegalerie.

53. *Joos de Momper:* Landschaft.
Holz. Wien, Gemäldegalerie d. Akad. d. Bild. Künste.

54. *Peter Paul Rubens:* Heuernte bei Mecheln.
Holz, 122 : 195 cm. Florenz, Pittigalerie.

55. *Peter Paul Rubens:* Waldige Landschaft.
Holz, 76 : 107 cm. Wien, Fürst Liechtensteinsche Gemäldegalerie.

56. *Peter Paul Rubens:* Waldlandschaft mit Eberjagd.
Holz, 137 : 168 cm. Dresden, Staatliche Gemälde-Galerie.

57. *Peter Paul Rubens:* Landschaft aus dem Besitz des Herzogs von Buccleuch. Holz, 98 : 134 cm. London, National Gallery.

58. *Peter Paul Rubens:* Mondscheinlandschaft. Holz, 63,5 : 89 cm. Wien, Slg. Anton Graf Seilern.

LEBENSLAUF

Am 30. Oktober 1914 wurde ich als Sohn des Majoratsherrn auf Obrzycko, Sigismund Eduard Kasimir Athanasius Graf Nałęcz von Małyszyn und Raczyn Raczyński und seiner Ehefrau Antoinette Josepha Marie Pauline, geb. Freiin von Boenninghausen-Budberg in Dresden geboren und daselbst am 29. November 1914 in der evang.-luth. Dreikönigskirche getauft. Bis zum Herbst 1928 wurde ich im Hause meiner Eltern in Obrzycko von Hauslehrkräften unterrichtet. Vom September 1928 an besuchte ich das Knaben-Gymnasium des Deutschen Gymnasialvereins zu Lodz und erhielt hier im Mai 1931 das Reifezeugnis. Am 1. Mai 1932 ließ ich mich an der Philosophischen Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität zu München erstmalig immatrikulieren, um Kunstgeschichte zu studieren. Vom Sommersemester 1932 bis zum Ende des Sommersemesters 1933 und vom Wintersemester 1934/35 bis zum Ende des Wintersemesters 1935/36 studierte ich in München, vom November 1933 bis zum August 1934 in Paris an der Sorbonne. Zum Sommersemester 1936 kam ich nach Berlin, um hier an der Friedrich-Wilhelms-Universität meine Dissertation zur Promotionsprüfung einzureichen. Im Laufe meiner Studienzeit habe ich vor allem an Vorlesungen und Übungen von folgenden Professoren und Privatdozenten teilgenommen: Buschor, Diepolder, Evers, Jantzen, Michalski, Pinder, Stange, Voßler. Meine wissenschaftliche Ausbildung verdanke ich vor allem Geheimrat Prof. Dr. Wilhelm Pinder und Prof. Dr. Ernst Buschor.

Joseph Alexander Wilhelm Graf Nałęcz-Raczyński